

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
CARRERA DE SOCIOLOGÍA

TESIS

**Crisis y transformaciones socioculturales en la Argentina
durante la década del noventa: la emergencia del Rock
Mestizo como expresión marginal de los sectores populares**

ALUMNO: Diego Tagarelli

Nº REGISTRO: 11924

DIRECTOR DE TESIS: Marcelo Padilla

DIRECTOR TÉCNICO-INSTRUMENTAL: Laura Ulloa

Mendoza 11 se Setiembre del 2007

Introducción

Para que un país semi-colonial pueda liberarse de las conexiones dependientes que posee con los intereses centrales del poder dominante, no basta con provocar un cambio en el terreno económico y político, sino que le corresponde, más bien, impulsar un proceso de transformación integral que involucre indisolublemente el terreno cultural e ideológico. Por lo mismo, es imprescindible realizar un examen profundo de todas las prácticas que se inscriben en la cultura popular, revalorizando sus expresiones marginales y distinguiendo las influencias ideológicas que distorsionan su vida.

De la misma manera, un estudio de las prácticas culturales y artísticas que ignore las condiciones sociales de producción y sus estructuras materiales específicas, estaría limitando el análisis de los fenómenos artísticos al campo de las producciones simbólicas. Por el contrario, sólo considerando los condicionamientos recíprocos entre las condiciones sociales y las representaciones simbólicas que determinados actores elaboran desde posiciones específicas, es posible efectuar un examen preciso de las condiciones socioculturales en nuestro país.

¿Es el “movimiento” del Rock Nacional un movimiento estrictamente artístico que se halla representado en los acontecimientos estéticos de la sociedad argentina o, mejor dicho, es un movimiento inserto en las condiciones socioculturales de la Nación que traduce los distintos posicionamientos sociales que abundan en su interior?

Por Rock Nacional como movimiento entendemos, en el sentido más amplio, no sólo aquellas manifestaciones del arte nacional que, como parte de un proceso autónomo e indiscutiblemente propio, puedan explicarse a partir de las peculiaridades sociales de nuestro país y nuestra historia, sino también las prácticas y contradicciones que se asientan en la cultura popular y que han conducido a una larga y profunda historia de rupturas y continuidades desiguales en el campo de la música y el arte popular.

El objetivo general de la tesis es analizar el surgimiento de un fenómeno musical como expresión de los sectores populares en el marco de las transformaciones socioculturales que se sucedieron en Argentina durante la crisis estructural de la década del noventa. Por lo que estudiar las transformaciones socioculturales que han terminado por producir este fenómeno musical de representación popular dentro del rock nacional, significa examinar la problemática de los sectores desplazados y las condiciones culturales del país que han modificado la situación de las clases sociales en los últimos años, como así también las manifestaciones musicales que se articulan en el campo popular a fin de vincular la estructura social y cultural con las expresiones del arte nacional.

Los objetivos específicos trazados tienen como finalidad reconocer los diferentes actores sociales que se encuentran involucrados en el proceso cultural de hibridación y transformación, como así también comprender e identificar los espacios marginales de expresión popular durante la crisis en el marco del proceso ideológico de la globalización, para conocer los cambios que se han producido en el terreno de la cultura nacional.

Si bien se han elaborado numerosos estudios sobre sociología de la música, y más específicamente sobre el movimiento del Rock, es necesario emprender un estudio que otorgue una nueva relevancia sociológica al fenómeno de la música popular en el Rock, ya que la forma de producción y consumo de los productos artísticos y culturales comienza a manifestar un nuevo modelo de convergencia y de relación con la estructura social durante los últimos años en la Argentina. Y en este sentido, la posibilidad de una configuración de un nuevo fenómeno musical y cultural sobre el que es necesario problematizar, requiere de un análisis profundo de las expresiones que contradictoriamente se construyen desde la dinámica cultural de los sectores populares.

Por eso, la intención es descubrir un nuevo movimiento musical y cultural que muestra un desarrollo inusual para la historia del rock en Argentina. Pero a su vez, pretende ser un análisis que no se desligue de sus fundamentos sociales y culturales

complejos, es decir, de sus dimensiones más amplias de indagación, aunque a veces se revelen de forma más o menos desarticuladas.

La crisis orgánica del país durante la década del noventa, no sólo puso de manifiesto los cambios estructurales que sufrió la sociedad y la identidad cultural del país, sino que señaló además las variaciones que se sucedieron en la cultura popular y las ideologías dominantes del arte. En este sentido, muchas expresiones del arte popular se encontraron íntimamente ligadas a la situación de crisis y, por consiguiente, a las posibilidades emergentes de nuevos terrenos de afirmación.

Crisis desemboca generalmente en derrumbe y derrumbe en liquidación o muerte. Sin embargo, crisis desemboca también en crisis de liberación e incluso de crecimiento. Pues bien, en lo que atañe al Rock Nacional vemos que esta crisis señala en gran medida su condición de transformación y renacimiento al poner al descubierto sus distintas posiciones socioculturales. Transformación que ha posibilitado la “emergencia” de un fenómeno que lo encontramos al interior del movimiento y que hemos denominado “Rock Mestizo”.

Como nuestra intención ha sido centrarnos en los fenómenos socioculturales que hacen a este fenómeno, vamos a proponer a lo largo de este trabajo la noción de “choques culturales” que aparecen en una coyuntura particular. Es esta noción la que nos indicará en el transcurso de todo el trabajo el núcleo de las indagaciones teóricas y prácticas propuestas bajo el supuesto de los diferentes encuentros y desencuentros de los distintos actores sociales que se hallan inscriptos en la cultura popular. Noción que, en definitiva, alude fuertemente a las contradicciones sociales e ideológicas de toda expresión nacional del arte y la cultura popular.

El **capítulo primero** está abocado a la problemática teórica del arte y la cultura popular, aunque de manera más compleja se encuentra asociada al estudio de los procesos de la “Ideología” en las expresiones populares de la cultura nacional desde el análisis contribuido por el **materialismo histórico** como ciencia de la historia. Esta pretensión teórica a la cual nos aproximaremos tiene que ver con la exigencia de un examen profundo de las situaciones reales que reconozca la importancia y las

prioridades metodológicas de la búsqueda teórica para una interpretación adecuada de los procesos culturales concretos.

Es decir, es imposible un análisis de las situaciones concretas sin el asentimiento de una teoría capaz de ofrecer una sistematización conceptual de la realidad que determinada “ciencia” solicita como instancia de interpretación, en tanto que ella misma se encuentra ubicada bajo determinadas condiciones sociales históricas que permiten su nacimiento como pensamiento científico y práctica teórica específica, o sea, como verdad objetiva para la conquista de nuevos conocimientos. De la misma manera, no puede existir una indagación sobre los fenómenos concretos de representación superestructural sino a través de los desarrollos teóricos que se encuentran en la base de la ciencia marxista que concede el lugar específico que le corresponde a la problemática ideológica-cultural en el modo de producción y estructura social capitalista.

De esta manera, el desarrollo de los conceptos que ha elaborado el marxismo sobre “hegemonía”, “clases sociales”, “ideología”, “estructura”, “superestructura”, “crisis”, etc. son imprescindibles para el estudio de los procesos y las prácticas del arte y la cultura.

En el **capítulo 2** trataremos sobre las transformaciones sociales que acaecieron como consecuencia de la crisis del “modelo neoliberal” en la Argentina durante la década del noventa. Básicamente, centraremos nuestro análisis en los cambios sociales, económicos y culturales que los diferentes sectores sociales de la Nación han desatado en el marco del proceso de la globalización cultural dependiente y del estado de crisis aguda que, en una coyuntura particular del modelo económico imperante, precipitó la emergencia de alternativas contrahegemónicas. Así, situaremos la incidencia del “Rock Mestizo” como corolario y correspondencia de estas transformaciones y de los “choques culturales” que se dan entre los diferentes sectores que concurren en la dinámica de la cultura popular y el Rock Nacional en particular.

Tal incidencia nos trasladará al estudio de algunos procesos específicos (que han sido objeto de múltiples reflexiones teóricas) como el de “Industria cultural” y

“movimientos sociales” que se aglutinan en torno al desarrollo histórico del Rock Nacional. Cuestión esta que nos llevará inmediatamente al **capítulo tercero** de la tesina.

Este capítulo intenta demostrar la incidencia del rock mestizo en el marco de las condiciones sociales marginales y las referencias populares de la cultura nacional que se mecen en su interior, como así también las estrategias de inclusión y sometimiento que padecen algunas de las prácticas del rock en la sociedad y el mercado. En este sentido, ha sido fundamental develar los distintos posicionamientos sociales que se presentan en el rock para comprender la preeminencia que poseen los factores populares en este período.

Por último, el **capítulo cuarto** está encauzado en determinar las posibilidades de consolidación que presenta este fenómeno a partir de las singularidades socioculturales de los sectores que se localizan en el movimiento del Rock Nacional y que, al estar dispuestos en función de los choques culturales y de las condiciones estructurales de la sociedad nacional, admite la intervención de otros factores que se conciben desde una cultura y una sociedad mestiza que exhorta a cierta unidad nacional.

En otras palabras, intentaremos descubrir las oportunidades coyunturales que se exhiben en este período para la afirmación de una posible unidad nacional y latinoamericana desde la perspectiva cultural. Perspectiva que depende en gran medida de un proceso político, económico y social propio del fracaso de los procesos neoliberales en esta parte del mundo.

Capítulo 1

La producción social del arte y la cultura popular

desde el análisis sociológico

Intentar estudiar la cultura popular a partir de una perspectiva académica que permanezca arraigada a cierto lugar de privilegio, no haría más que ignorar las transformaciones profundas que se han producido en los últimos años en el espacio de la cultura popular, sencillamente, porque su posición de privilegio inhibe cualquier comunicación coherente con una cultura nacida desde las entrañas de los sectores populares. Más aún, ignoraría el cambio estructural que, en determinada coyuntura de crisis del modelo económico neoliberal, se ha producido entre las clases sociales, en su composición, su dinámica y en sus relaciones de asimilación y diferenciación cultural. Es decir, no puede haber un estudio de la dinámica cultural, ni mucho menos de las proyecciones de la cultura popular, sin un cambio de posicionamiento que permita involucrarse en ella, rompiendo con una lectura de simple intervención de superioridad y desprecio, o lo que es lo mismo, con una concepción engañosamente nacional sobre los fenómenos culturales del país. Pero más importante, no es posible una indagación teórica-práctica de las tendencias socioculturales sin producir un cambio de terreno que implique interpretar todo proceso cultural como inmersos en condiciones concretas de clase, sin por ello olvidar las condiciones propias que posee el arte y la cultura.

Lo que vamos a intentar evaluar en este capítulo es la manera en que el marxismo elabora un conjunto de conocimientos científicos que ejercen permanentes rupturas frente a las concepciones ideológicas adheridas en las interpretaciones sobre la cultura y el arte popular.

Una de las más comunes interpretaciones que provienen de estas concepciones es considerar a la cultura popular como al margen de la “lucha de clases”, como algo estructuralmente establecido en las clases populares que no encuentra en su carácter genuino más que los restos de un pasado al que es necesario proyectar hacia los tiempos de la globalización y los altares del desarrollo cultural. Bajo esta opinión, la manera de estudiar los procesos culturales actuales se desarrolla exclusivamente considerando la apertura de los mercados nacionales y la incorporación de las masas populares al consumo de los bienes simbólicos promovidos por la globalización, pues, toda práctica social es comprendida en el marco de las determinaciones de la nueva era moderna del capitalismo global que todo lo engulle. Esta corriente actual del pensamiento sobre el arte y la cultura popular, que la podemos rastrear en el romanticismo idealista y en los análisis del positivismo del siglo XIX, nutren un conocimiento teórico que tiende a marginar el concepto de “ideología” y de “clases sociales”.

En consecuencia, este tipo de concepciones desconoce que la organización de la cultura bajo el modo de producción capitalista se halla bajo relaciones de desigualdad y que la producción, circulación y recepción de bienes culturales se encuentran atravesados por la lógica de las clases sociales y por la dominación ideológica que promueven los sectores dominantes, donde la globalización cultural se encuentra sumida en función de esos intereses y el grado de dependencia que poseen los países periféricos.

Autores como Williams, Stuart Hall, Colombres, García Canclini, G. Sunkel, Vila, entre otros teóricos sociales, trazan un posicionamiento distinto que abre la posibilidad de una reformulación de la teoría del arte desde las contradicciones sociales y las condiciones nacionales a lo largo de su historia. Sus obras sobre estudios culturales nos lleva a introducirnos, de manera contigua, en una teoría general de la sociedad y el sistema capitalista de producción que se asienta sobre la base de una ciencia específica: el **Materialismo Histórico**.

Los supuestos fundamentales de esta corriente científica, inaugurada por Marx y proseguida por múltiples pensadores desde el siglo XIX, se ubican bajo

determinadas condiciones históricas que permiten su aparición y desarrollo, donde el estudio sobre los procesos culturales y el arte adquieren relevancia mucho después, cuando el marxismo ha logrado desarrollar un examen profundo sobre las condiciones de producción del capitalismo y sus instrumentos de reproducción social, operando una ruptura con las interpretaciones de la economía política clásica y la filosofía idealista. El análisis de la cultura en el sistema capitalista de producción, es imposible, pues, sin una indagación de estos supuestos teóricos y, mucho menos, sin atender a las limitaciones, contradicciones y posiciones políticas diversas que abren un proceso de rectificación al interior del marxismo.

No por esto inducimos que la teoría marxista es una nueva teoría económica o filosófica, sino que la entendemos como “*la apertura del Continente Historia al conocimiento científico*”¹, es decir, la inauguración teórica del materialismo histórico como ciencia. Conocimiento que, si bien nos remite plenamente a la problemática del capitalismo y al estudio de las estructuras socioeconómicas que se establecen bajo determinados modelos de acumulación, también nos conducen hacia el espacio de la ciencia, la cual reconoce una realidad social oculta bajo el disfraz de la ideología dominante que incluye los diversos cuerpos teóricos que permanecían incompatibles y aislados para el pensamiento dominante.

Teniendo en cuenta la consideración del **Materialismo Histórico** como ciencia, vamos a reconocer a lo largo de este capítulo algunos de sus méritos que le otorgan relevancia. Por el momento, queremos decir que nos hallamos frente a dos problemáticas estrechamente relacionadas. Por un lado, la imperiosa tarea de dilucidar aquellas confusiones teóricas que permanecen enraizadas en el interior del marxismo para aproximarnos a una teoría sociológica del arte y la cultura popular que, al momento de revelar sus dimensiones científicas, advierta sobre las controversias que surgen en relación a sus conceptos y las funciones que se desempeñan dentro de la teoría marxista en general. Por otro lado, la posibilidad de provocar una reflexión sobre las condiciones en que se desarrolla la cultura popular de Argentina, significa que la sociología permite no sólo desenmascarar la

¹ ALTHUSSER, Louis “Elementos de Autocrítica”. Pág. 14

construcción social del arte, sino que admite una reelaboración crítica de sus significados y manifestaciones para colocarlas en un lugar de transformación social. De ahí la importancia de una teoría cultural del arte desde un posicionamiento popular y nacional. (Estas afirmaciones forman parte de una tesis compleja, cuyo tratamiento excede el objetivo de este trabajo. Sin embargo, se ha considerado pertinente aclarar este punto de vital importancia para perseguir el fin de toda práctica teórica de carácter científico).

Nos interesa postular a lo largo de este trabajo una indagación de los procesos culturales en el marco de la **Sociología Materialista**, es decir, en el campo del pensamiento del materialismo histórico. Para ello, es preciso indicar que el materialismo histórico no confiere una autonomía absoluta a un área científica denominada “Sociología”, de la misma manera que no concede absoluta independencia a la cultura y el arte como ciencias formales de inspiración definida, “...sino que integra lo que académicamente se reconoce como economía, política, historia, sociología, arte, etc.”²

No obstante, al tener por objeto de estudio los modos de producción que han surgido a lo largo de la historia, se abren distintos campos de análisis teóricos en función de las instancias que conforman un determinado modo de producción. Es decir, un “modo de producción” implica instancias estructurales diferenciales (infraestructura económica, superestructura jurídica-política e ideológica), cada una de las cuales posee una determinada autonomía relativa y la determinación en última instancia del nivel económico, lo que autoriza a examinarlas bajo un tratamiento científico relativamente independiente. Así, “la sociología es una teoría regional cuyo objeto de análisis son las formaciones sociales concretas”³. Ese es el lugar teórico que ocupa la Sociología en el campo de la “Ciencia de la Historia”. Una sociología que presenta desarrollos y posiciones teóricas distintas, por lo cual se ha considerado necesario adoptar un posicionamiento específico para el desarrollo de este trabajo. De la misma manera, la cultura o el arte, es un campo particular de la

² OZOLLO, Javier “A propósito de la pertinencia de una sociología del conocimiento materialista”. Pág. 4

³ Ibidem, Pág. 4.

superestructura cuyo objeto de estudio es la “Ideología”, es decir, las formaciones ideológicas que los distintos grupos sociales utilizan para manifestarse y desarrollarse socialmente.

Por ahora, diremos que un análisis correcto de los procesos culturales se deben plantear metodológicamente en un doble sentido: primero, en cuanto toda producción material económica es al mismo tiempo una producción de ideas, es decir, toda organización material se encuentra correspondida por una superestructura que le posibilita su existencia. Las prácticas culturales están en relación con las condiciones materiales de producción y con la estructura social de un determinado país, lo que dificulta postular la plena independencia de los procesos estéticos. Pero esto no quiere decir que deba ignorarse la aptitud que poseen los procesos simbólicos para construir una realidad sobre la base de una relativa autonomía de las instancias culturales. Por el contrario, existe siempre una influencia recíproca entre lo económico y lo simbólico. La construcción de una teoría científica de la cultura no debe ser vista como complemento del análisis de una infraestructura económica, ni mucho menos, para postular su plena independencia, sino que debe servir para comprender el proceso social total del que los fenómenos simbólicos son parte.

En un segundo momento, *“puesto que el arte no es solo representación, puesto que incluye una organización material propia, ésta debe ser examinada en su funcionamiento específico (...) No sólo hay que explicar el arte en conexión con la estructura socioeconómica general, sino con sus propias condiciones de producción”*.⁴

Por lo tanto, el estudio de la superestructura como organización material de los sistemas simbólicos y como representación ideológica enriquece el poder explicativo de la teoría marxista y es fundamental su indagación, lo cual significa desligarse de aquellas concepciones simplistas sobre los hechos culturales para establecer una noción íntegra de la realidad social y cultural, es decir, para urgir una rectificación

⁴ GARCIA CANCLINI “La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte”.

del pensamiento marxista que posibilite su continuidad como ciencia a partir de los aportes que la cultura popular demanda como estudio elemental de las condiciones sociales.

El análisis de la música popular en general y del Rock Nacional en particular en Argentina vista desde una perspectiva sociológica no obedece a una búsqueda estrictamente estética, ni mucho menos a un examen determinista de las estructuras sociales, sino que proviene del esfuerzo por interpretar las transformaciones de la sociedad argentina durante los años de crisis nacional con el objetivo de revelar los procesos culturales de carácter popular y marginal que emergen gradualmente. Es decir, el conocimiento del arte y la música popular forma parte del conocimiento de la dinámica social y, viceversa, el estudio de la realidad social se halla vinculado al conocimiento de las condiciones superestructurales de la cultura.

Esta necesidad de estudiar la cultura popular teniendo presente las distinciones de clase y la relación entre el plano estructural y superestructural, impone la difícil tarea de esclarecer el carácter científico de la sociología y de ubicar los estudios musicales y culturales en el marco de su especificidad y materialidad específica. *“En suma -dice Bourdieu- sólo superando la oposición entre el análisis interno y el análisis externo se puede comprender completamente las propiedades de la obra”*.⁵

Con lo dicho, perseguimos el intento de insertarnos en el mundo de la cultura popular desde la teoría materialista a fin de revelar una teoría del arte y la cultura. Para ello, es imprescindible el conocimiento de su objeto. Es decir, el estudio del arte y la cultura popular tiene un objeto muy distinto que el de la política o la economía, el derecho o la religión, lo cual quiere decir, por ejemplo, que asumir el arte en forma política, o viceversa, produce un cambio en el objeto que modifica sus contenidos concretos.⁶

Siguiendo las advertencias de Mario Franco, esto significa que el objeto artístico debe ser analizado como una realidad autónoma y autosuficiente a partir del

⁵ BOURDIEU, Pierre “Cuestiones de Sociología”. Pág., 214

⁶ FRANCO, Mario “Arte Nacional y Arte Popular”. Pág. 22

reconocimiento de sus “medios” específicos. De la misma manera, estos medios de producción propios son dispuestos en función de una realidad social mayor. El error no está en reconocer la especificidad de esos “medios” para, desde su relativa autonomía, establecer su relación con los demás campos sociales, sino en reconstruir esos “medios” bajo formas distintas de su objeto, abstrayendo sus propiedades como si definieran la práctica de cualquier proceso de producción.⁷

Con esto queremos referirnos a una práctica artística que posee un proceso de producción específico que, al inscribirse en una coyuntura de crisis hegemónica, modifica su campo de acción y determinación. No obstante, el espacio del arte y la cultura popular asume sus propios contenidos de transformación y las relaciones que mantiene con los demás campos dependen de sus condiciones de independencia real. El reconocimiento de las complejas relaciones que posee la cultura popular con la hegemonía, fundamentalmente a partir del cambio sociocultural que se produce durante la crisis estructural, llevó a reformular algunas de sus prácticas, es decir, a rever su capacidad de representación e inserción sobre la realidad social.

Al situar el análisis de la cultura popular y las experiencias musicales en el conflicto de clases que las erosiona, hay que interrogarse entonces sobre la existencia de un marco teórico adecuado que permita explicar estas transformaciones y sobre los aportes de la sociología latinoamericana para comprender en profundidad las nociones acerca de la producción del arte y la cultura popular desde una perspectiva sociológica.

1.1 Hegemonía, clases sociales y emergencia cultural

Desde el momento en que el abordaje teórico se impone como necesidad para el análisis concreto, es indispensable esclarecer algunos conceptos que se presentan desde el materialismo histórico, la mayoría de los cuales se encuentran relacionados a nuestra problemática.

⁷ Ibidem, Pág. 22

A continuación, vamos a indagar algunas de las construcciones teóricas que elaboró el marxismo sobre el concepto de hegemonía, el cual no sólo ha posibilitado un avance para el desarrollo de la ciencia social y el análisis cultural, sino que además permite resignificar su sentido en contextos sociales específicos, es decir, desde un posicionamiento que involucra a las sociedades periféricas en la construcción de hegemonía.

1.1.1 La Problemática cultural en el marco de la superestructura-estructura

El concepto de hegemonía está inscripto en la problemática del materialismo histórico y su aporte no sólo puede aplicarse al problema de las relaciones entre base y superestructura o al dominio de la ideología y la política, sino también al espacio de la cultura popular, bajo el cual se manifiestan procesos de dominación y emergencia de prácticas opositoras.

La hegemonía de una clase se traduce no sólo mediante el control del poder económico, sino que se realiza bajo el dominio de los mecanismos de reproducción cultural que posibilitan las normas culturales-ideológicas requeridas para su legitimación económica y el ocultamiento de la desigualdad social. El concepto de hegemonía propuesto e inicialmente desarrollado por Gramsci (Lenin fue el verdadero antecesor del concepto. Reconocido por el propio Gramsci en sus **“Cuadernos de la cárcel”**, es posible otorgarle el mérito a Lenin sobre su descubrimiento, aunque el sentido que utilizó fue muy distinto al que más tarde desarrollará Gramsci), permite pensar íntegramente la estructura y superestructura, la base material y las representaciones culturales. Pero más aún, posibilita un campo de análisis mucho mayor si es que se intenta desarrollar sus fundamentos sobre la base del estudio de la cultura popular.

No obstante, para comprender el sentido y sus posibles avances en el ámbito de la cultura popular, hay que comenzar remitiéndose brevemente al propio Marx.

En el prólogo a la “**Contribución crítica de la Economía Política**”, Marx considera a las relaciones de producción o estructura económica de la sociedad, “...*la base real sobre la que se eleva un edificio jurídico y político y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material determina el proceso de la vida social, política y espiritual en general*”.⁸ A partir de algunas caracterizaciones de este tipo hechas por Marx, muchas teorías del conocimiento entendieron el arte como reflejo, e incitados muchos autores marxistas por esta metáfora, la determinación de la estructura sobre la superestructura como causal y unidireccional fue considerada clave para el análisis de la cultura. No sólo una parte importante de la teoría marxista fue impregnada por esta concepción, sobre todo en cuanto a la problemática del Estado capitalista como expresión de dominio de la clase dominante según su voluntad, sino que también una gran cantidad de intelectuales latinoamericanos concibieron la cultura popular como una cultura prevalecida en el atraso, el subdesarrollo y la inferioridad de sus costumbres, naturalmente, por ser expresión de sus condiciones descompuestas de producción.

Es Althusser quien llega a descubrir los límites del pensamiento marxista en cuanto a su limitación sobre la problemática de la superestructura. Una limitación que se debe, fundamentalmente, a la imposibilidad de una lectura crítica sobre el propio pensamiento de Marx.⁹

La distinción teórica entre infraestructura y superestructura no es una distinción de determinación real ni, mucho menos, de disposición lineal, sino que es una distinción teórica-abstracta de instancias y funciones con el propósito de comprender los diferentes fenómenos de un modo de producción determinado según su capacidad de determinación.

Para comprender mejor estas instancias de distinción hay que empezar admitiendo que la reproducción de las relaciones capitalistas de producción no se

⁸ MARX, Karl “Introducción general a la crítica de la economía política/1857”. Pág. 35

⁹ ALTHUSSER, Louis “Marx dentro de sus límites”. Pág. 27

limitan exclusivamente al espacio económico, sino que se expanden al conjunto de la dominación hegemónica ejercida por las clases dominantes, donde se desenvuelven espacios ideológicos que forman parte del todo social.

¿Por qué el marxismo es un conocimiento infinito, un continente inacabado de la ciencia? La teoría marxista, en su forma de funcionamiento, en su manera científica de enfrentar las ideologías, está destinada a plantear permanentemente problemas para producir continuamente nuevos conocimientos.¹⁰ Es decir, el marxismo es una teoría de la historia que pretende ofrecer a la vez una historia de la teoría. La concepción de Marx, en cuanto a las condiciones de sus propios descubrimientos intelectuales (aparición de determinadas contradicciones de clase) no tenía nada de complacencia definitiva, como si la verdad fuera a ser garantizada por el tiempo, como si su doctrina fuera a permanecer inmune. Las críticas que provienen de algunos sectores intelectuales marxistas nos muestran *“los límites en el que ha entrado la obra de Marx y ha sido puesto más tarde por sus fanáticos continuadores”*.¹¹ Cabría entonces preguntarnos sobre esta superación de los límites marxistas efectuados no sólo desde la práctica teórica misma, sino también a través de los procesos transformadores de la cultura popular. Es decir, en la cultura popular y desde las *“posiciones populares en la coyuntura”*, se manifiesta esa posibilidad de liberación del pensamiento y realización transformadora del marxismo que gran parte de la superestructura intelectual ha decretado como limitada obra filosófica.

Pero para responder mejor sobre estas limitaciones en que se confinó el marxismo y estas concepciones deterministas de la estructura económica es preciso referirse muy brevemente al objeto estudiado por Marx y sus sucesores más importantes. Para Marx, el primer objeto a considerar es la producción material, *“...individuos que producen en sociedad, o sea, la producción de los individuos socialmente determinada: este es naturalmente el punto de partida”*.¹² En el tomo I del capital lo define con mayor precisión: *“... en la presente obra nos proponemos investigar el régimen capitalista de producción y las relaciones de producción y*

¹⁰ ALTHUSSER, Louis “Elementos de Autocrítica”. Pág.30

¹¹ Ob. Cit. Pág. 23

¹² MARX, Karl “Introducción general a la crítica de la economía política/1857”. Pág. 5

circulación que a él corresponden".¹³ La teoría marxista presenta su objeto como el análisis de las contradicciones sociales que brotan de las leyes de la producción capitalista. Es decir, que el objeto se define por el estudio del proceso materialmente necesario de transformación del conjunto de las relaciones implicadas por el modo de producción capitalista.

Ahora bien, el proceso de producción del conocimiento pasa ineludiblemente por la modificación incesante de su objeto con el propósito de producir nuevos conocimientos. En el momento en que Marx inaugura una nueva ciencia se produce un cambio de la problemática teórica y, al mismo tiempo, un cambio radical del objeto de la teoría.¹⁴ Objeto que, como vimos, no se reduce al campo de la economía y, mucho menos, no tiene por qué quedar destinada al análisis de la infraestructura, pues, su objeto refiere al conjunto del modo de producción capitalista, el cual incluye distintas instancias de estudio. Las relaciones de producción designan por tanto, la distribución fundamental, históricamente producida y reproducida, que reparte a los agentes sociales de una sociedad concreta en un sistema de posiciones o lugares definidos. (Decir por ejemplo que existe una clase obrera en las relaciones económicas, implica un lugar específico de esta clase en las relaciones políticas e ideológicas).¹⁵

No obstante, la separación característica de lo ideológico, lo político y lo económico en el modo de producción capitalista tiene que ver con una necesidad histórica. Raymond Williams plantea que el sentido reduccionista de la categoría "fuerzas productivas", en términos de la propia producción de mercancías del capitalismo y su separación de las otras fuerzas productivas del proceso social y material (los aparatos ideológicos, por ejemplo), está históricamente determinada en tanto que resulta de una experiencia característica dentro de este modo de producción. De hecho, en el capitalismo las "fuerzas productivas" de la economía

¹³ MARX, Carlos "El Capital. Crítica de la economía política". Pág. XIV

¹⁴ ALTHUSSER, Louis "La revolución teórica de Marx". Pág. 151

¹⁵ POULANTZAS, Nicos "Las clases sociales en el capitalismo actual". Pág. 16

parecen constituir un mundo “autosubsistente”, un sistema independiente de la voluntad de los individuos.¹⁶

Pero, desde la perspectiva de Williams, lo que suprime en verdad cualquier noción de “un orden autosubsistente” es el reconocimiento del carácter efectivamente material de estas mismas fuerzas productivas, como pueden ser algunos aparatos ideológicos, que son los que producen una versión de estas características y una experiencia social de naturaleza absoluta. Como la ideología asigna un lugar incondicional a los procesos económicos, y como su función es presentar las condiciones de producción como inalterables, diseña una versión reduccionista que contribuye a la reproducción del orden social capitalista al suprimir la plena conciencia acerca de la verdadera naturaleza de la sociedad.

En efecto, el orden social y político que mantiene un mercado capitalista aparentemente “autosubsistente” (así como también las luchas sociales y políticas que lo crearon) supone necesariamente una producción material específica en el nivel de las instituciones no económicas: escuelas, instituciones, etc., para hacer aún más fuerte esa dimensión autosuficiente del espacio económico. Por lo tanto, estas actividades no pueden ser consideradas secundarias en la medida en que constituyen la necesaria producción material dentro de la cual puede ser desarrollado un modo de producción en apariencia autosubsistente. En este marco, la noción de cultura como una forma “superestructural” secundaria y determinada por la “base”, no hace más que reproducir la idea de un sistema económico autosubsistente y una noción reduccionista de las fuerzas productivas.

Si bien no existe un orden económico, político, ideológico autosubsistente, si bien cada espacio se relaciona interdependientemente con los demás para organizar el dominio sobre la base de la hegemonía capitalista de una clase sobre otra, es vital su separación relativa para ejercer la dominación. Una buena manera de comprender esta función del capitalismo es atendiendo al rol del Estado. Si concebimos al Estado

¹⁶ CHEIN, Diego “Posiciones epistemológicas en las teorías social, cultural y literaria de Raymond Williams”. Sitio: www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num4/issue4.htm

como relativamente separado de la lucha de clases, en tanto instrumento de dominación de clases, *“significa que necesita esa separación para poder intervenir en la lucha de clases (...), para mantener el sistema de explotación de la clase burguesa sobre las clases explotadas”*.¹⁷

Es decir, el Estado es el Estado de una sociedad dividida en clases y constituye un conjunto particular de estructuras objetivas que funcionan en relación con las contradicciones de un modo de producción determinado. En tanto necesita del mantenimiento de las relaciones de producción para coincidir con los intereses del capital, el Estado interviene en la luchas de clases aislándose lo más posible de sus contradicciones. Pero esta separación no es absoluta. Puesto que el Estado no se reduce a una correspondencia con la relación de producción propia de un modo de producción, sino que se manifiesta también bajo la condición plena en la reproducción, deja de ser posible un análisis determinista del Estado. Al no ser sólo expresión del poder político centralizado de la clase dominante y al manifestarse como “cuerpo” de Estado (donde actúan el Aparato de la Fuerza Pública, el Aparato Político y los Aparatos Ideológicos del Estado), el principal mecanismo de dominación es la hegemonía.

El Estado representa la clase dominante (compuesta de varias fracciones) a la vez que organiza la unidad conflictiva de sus alianzas por medio de la dirección política de una de sus fracciones. Esto significa que el Estado puede cumplir este papel de unificación de la clase dominante en la medida en que posee una autonomía relativa que remite a la “materialización” específica de su funcionamiento. Materialización que obedece a la realización de las clases dominantes en múltiples aparatos de dominación que sostienen aquella lucha de clases. Es decir, las clases y fracciones dominantes existen en el Estado por medio de aparatos que cristalizan un poder propio de esas clases dominantes, mientras que las clases dominadas aparecen en oposición, es decir, de manera que su participación en los aparatos del Estado es

¹⁷ ALTHUSSER, Louis “Marx dentro de sus límites”. Pág. 90

ejercida mediante focos de resistencia para impedir su desintegración y dominación.¹⁸

No obstante, es fundamental marcar la diferencia entre los conceptos de “última instancia” y “determinante único” para comprender el lugar que ocupa el arte y la cultura en un modo de producción determinado, cuyas indagaciones han sido objeto de múltiples errores para la continuidad de la ciencia materialista. Como vimos, uno de los conceptos más erróneos interpretados por el marxismo ha sido el de “reflejo”. Este concepto, que se asienta sobre una concepción reductivista de los procesos superestructurales, confunde la verdadera noción de “base” al entenderla como objeto exclusivo de determinación, a la vez que postula la plena independencia de la economía como única expresión material del modo de producción. Por el contrario, queremos sostener aquí aquella concepción sobre la determinación en última instancia, es decir, como aquel último elemento determinante en la historia. Las relaciones de producción determinan en última instancia las relaciones sociales superestructurales (entre ellas, una práctica ideológica específica como es el arte).

Aparece como indispensable, entonces, recuperar el sentido amplio de las “fuerzas productivas”, el cual incluye a todas las formas históricas de la cultura en tanto contiene los elementos indisolubles del proceso de producción y reproducción de la vida real. Pero ¿Qué es y cómo se manifiesta la hegemonía? ¿De qué manera este concepto representa un avance para el materialismo histórico? ¿Cuáles son sus relaciones con la cultura popular?

1.1.2 Hegemonía y dominación en el marco de la crisis del capitalismo dependiente

Básicamente, diremos que a partir de los aportes de Gramsci, el concepto de hegemonía será utilizado como herramienta de análisis teórico para la política, la ideología, la cultura, etc., y centrará su estudio en el comportamiento del Estado

¹⁸ POULANTZAS, Nicos “Las clases sociales en el capitalismo actual”. Pág. 24

moderno capitalista occidental y la dominación ejercida por la burguesía. En este sentido, el análisis del Estado es todo el complejo de actividades prácticas y teóricas con las cuales las clases dirigentes no sólo justifican y mantienen su dominio, sino que también logran obtener el consenso activo de los gobernados.

El Estado se manifiesta, según Gramsci, a través de dos niveles de acción: como sociedad política y como sociedad civil. La primera dimensión del Estado alude a las instituciones de gobierno, a todas aquellas prácticas de dominio basadas en la fuerza y la “coerción”, mientras que la dimensión de la sociedad civil, compuesta por los aparatos ideológicos y culturales de dominación, apunta a la formación histórica de un “consenso” de dominación por parte de la burguesía que, al funcionar como “trinchera” preventiva de los órganos de la sociedad política y la economía capitalista, representa el campo de predominio más perdurable como complejo de dominación.

Esta dimensión civil de la sociedad es un campo de luchas donde se gesta una contrahegemonía y una voluntad popular y nacional. Althusser definirá esta dimensión como el lugar donde se desarrollan los aparatos ideológicos del Estado que se hallan bajo representaciones de dominios y contradicciones de clase.

Según Chantal Mouffe la hegemonía gramsciana es entendida como la dirección política, intelectual y moral, es decir, “*el ejercicio de la dirección intelectual y moral de uno o más grupos sociales*”.¹⁹

Estas definiciones vienen a ocupar el espacio teórico abierto por la crisis profunda que sufre el pensamiento marxista a partir de la Primera Guerra Mundial como consecuencia de la apertura de una etapa histórica en la cual la proliferación de nuevas contradicciones exige una nueva concepción del Estado y la necesidad de entender las luchas como prácticas articuladoras. La hegemonía es, pues, un intento de reflexionar sobre la complejidad de la dominación de la burguesía en Europa

¹⁹ MOUFFE, Chantal “Hegemonía, política e ideología”. Pág. 130. Labestida Martín del Campo (Coord.). En “Hegemonía y alternativas políticas en América Latina”. Pág. 130.

occidental, la cual implementa sus mecanismos de control para asegurarse el consenso sobre las masas populares y el establecimiento de alianzas con otras fracciones sociales no burguesas.²⁰ El fracaso de la revolución en Occidente hace reflexionar a Gramsci sobre las causas profundas de la derrota y sobre la estrategia revolucionaria encaminada a la destrucción de un poder capitalista enormemente fuerte, resistente al colapso económico y a los períodos de crisis que lograba recuperarse y alcanzar una estabilización consensual por aquellos años.

Si nos situamos en los países periféricos de América Latina y analizamos las condiciones capitalistas de producción en Argentina, no está de más advertir que la noción de hegemonía bajo esta caracterización presenta algunos inconvenientes decisivos para una verdadera comprensión. El desarrollo del capitalismo en las periferias reveló el fracaso político de las burguesías locales que, incapaces de hegemonizar las otras clases sociales, se vieron obligadas a establecer un pacto con el capital monopólico que, en su lugar, desarrolló un capitalismo dependiente.²¹ Es decir, existe una burguesía extranjera que obstaculiza el desarrollo capitalista nacional y establece alianzas con los sectores más retrógrados de la economía nacional: con los terratenientes, con las oligarquías comerciales, con la pequeña burguesía, etc., originando una burguesía nacional subsidiaria que promueve una cultura funcional al sistema de extranjerización. (Estas cuestiones que abordamos aquí serán analizadas con mayor profundidad en el capítulo II en relación al proceso de la globalización cultural)

De esta manera, una noción de hegemonía bajo las circunstancias dependientes del capitalismo mundial, requiere de su reformulación, y por consiguiente, de una contextualización diferente y adecuada a las condiciones de clases en los países periféricos. Más aún, esta reformulación, o mejor dicho, esta recontextualización del concepto de hegemonía, aparece un tanto más compleja cuando nos referimos a los procesos culturales.

²⁰ PORTANTIERO, Carlos “Los usos de Gramsci”. Pág. 42

²¹ AMIN, Samir “La desconexión”. Pág. 45

El Estado en América Latina ha sido, a lo largo de su historia, primordialmente un Estado caracterizado por ejercer una “dominación dependiente” que impide la constitución de las burguesías locales, por cuanto su base hegemónica no se constituye en el marco del territorio nacional sino en el proceso mundial del capital, dificultando la posibilidad de organizar el “sentido del orden” al que alude Gramsci. Aquí reside la lógica del movimiento interno de las sociedades latinoamericanas y periféricas. El Estado se constituye como relación de dominación interna y hegemonía externa. El desarrollo desigual del capitalismo impide a las clases dominantes, insertas en la lógica externa del capital total, asumir la dirección del proceso social. No hay una «capitalización» de la sociedad latinoamericana, que cree la base material para un interés general. Es decir que la dificultad de las fracciones locales de las clases burguesas para dirigir el proceso económico-social a partir del sentido integrador que identifica el rasgo hegemónico del capitalismo occidental, coloca serios límites a su capacidad de generar consenso y producir hegemonía de manera efectiva.

Por lo tanto, para entender el proceso cultural en el marco del capitalismo dependiente, hay que tener en cuenta dos concepciones del pensamiento de Gramsci, ambas adoptadas según las condiciones nacionales propias. Por un lado, el concepto de “hegemonía” que hace posible pensar el proceso de dominación como proceso en el que una clase hegemoniza los intereses de la clase subalterna desde la intromisión del capital extranjero. Y por otro lado, el concepto de “folclore”, en tanto concepción del mundo y de la vida que se halla en contraposición a las concepciones del mundo oficiales, acentuando su distancia en las expresiones de la cultura popular periférica.

Desde el punto de vista cultural, en principio, podemos decir que existe una oposición entre la cultura dominante y cultura subalterna (es decir, de las clases dominadas): la primera busca justificar la dominación a través de sus diversos mecanismos ideológicos; la otra no tiene por que legitimar un sistema que no corresponde con sus intereses y en la que participa como perjudicada, por lo que impugna a la cultura dominante o, por lo menos, procura mantener la propia. Es decir, ambas intentan reproducirse a través de sistemas de representación que

permiten dar sentido a lo real, comprenderlo y trasformarlo. Pero en cuanto la cultura dominante es hegemónica y representativa de las fracciones sociales dominantes que no se colocan exclusivamente bajo condiciones burguesas de desarrollo, tal oposición aparece un poco más conflictiva y compleja.

De esta manera, el concepto de hegemonía permite eludir las simplificaciones que enfrentan a lo dominante y lo dominado de una manera definitiva. Lo que verdaderamente existe es una interrelación compleja de ambas fuerzas que nunca culminan en victorias o derrotas definitivas, sino en una tensión permanente de equilibrios siempre inestables.

Uno de los intelectuales que mayor énfasis a puesto en esta verdadera encrucijada de tensión, es Raymond Williams, quien recupera el concepto de hegemonía para conceptualizar la “totalidad del proceso material y social” como una totalidad orgánica. La misma debe ser entendida como un proceso antes que como un sistema o una estructura: *“La hegemonía es siempre una interconexión y una organización más o menos adecuada de lo que otro modo serían significados, valores y prácticas separadas e incluso dispares que este proceso activo incorpora a una cultura significativa y a un orden social efectivo”*.²²

Para Williams, el concepto de hegemonía propuesto por Gramsci incluye dos concepciones distintas: una que tiene que ver con la cultura, como proceso social total en que los hombres definen y configuran sus vidas, y otra que se relaciona con el de ideología, en cualquiera de sus sentidos marxistas. De la misma manera que diferenciaremos en el siguiente apartado el proceso cultural del proceso ideológico, es preciso aludir al concepto de hegemonía par agrupar a ambos según ciertas especificidades conceptuales.²³

Las relaciones de dominación y subordinación que existen en el campo de la cultura y la ideología, nos hablan de la construcción hegemónica de una sociedad y de sus formas alternativas de oposición. Es decir, una hegemonía dada es siempre un

²² WILLIAMS, Raymond “Marxismo y Literatura”. Pág. 137

²³ Ibidem, Pág.129

proceso. No es un sistema o una estructura, sino un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que no se dan de modo pasivo como forma de dominación, sino que es continuamente renovada, recreada, defendida y modificada. Asimismo, es continuamente resistida, alterada, desafiada por presiones que no le son propias. Por lo tanto, debemos agregar al concepto de hegemonía los conceptos de “contrahegemonía” y de “hegemonía alternativa”.²⁴

La presencia activa de los sectores populares en la hegemonía es decisiva, no solo porque deben ser incluidos, sino porque, aún más importante, muchas de sus prácticas transformadoras son controladas y excluidas. Un concepto de hegemonía estático, del tipo indicado por las abstractas significaciones totalizadoras de una ideología o una concepción del mundo dominante, puede ignorar o aislar tales alternativas y tal oposición. Pero en la medida en que éstas son “significativas”, la función hegemónica es controlarlas, transformarlas e incluso incorporarlas. Dentro de este proceso activo, lo hegemónico debe ser visto como algo más que una simple manera de dominación, puesto que todo proceso hegemónico debe estar en estado de alerta hacia aquellas alternativas que amenazan su dominación.

De este modo, Williams formula distintas categorías dialécticas: lo “dominante”, lo “residual” y lo “emergente”. El análisis aborda el proceso cultural como un sistema que determina rasgos dominantes (Ej.: la “cultura burguesa” en oposición a la “cultura feudal”). Además de lo “dominante” y lo “efectivo” están siempre presentes lo “residual” y lo “emergente”. Mientras lo “residual” se define como un elemento del pasado que se halla todavía en actividad dentro del proceso cultural, lo “emergente” alude a los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de vínculos que se crean continuamente. En la estructura de toda sociedad concreta, y especialmente en su estructura de clases, existe siempre una base social para los elementos del proceso cultural que son alternativos o de oposición a los elementos dominantes. Una nueva clase social constituye siempre una fuente de una práctica cultural emergente. Otra fuente fundamental de lo emergente está dada por el área de la experiencia social excluida por las definiciones

²⁴ Ibidem, Pág.134

de lo dominante.²⁵ Dice Williams: *“Por emergente quiero significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y tipos de relaciones que se crean continuamente. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella: en este sentido emergente antes que simplemente nuevo...”*²⁶

En síntesis, para Williams existen elementos dominantes, que son aquellos bienes culturales hegemónicos dentro de cada sociedad; elementos residuales, los que provienen de tiempos pasados pero que aún permanecen activos relativamente; y elementos emergentes, que son las nuevas prácticas que aparecen en contradicción a los elementos hegemónicos del actual desarrollo social.

Lo que intentamos dilucidar a partir de estos conceptos que expone Williams es revelar una de las limitaciones que experimentó Gramsci y uno de los errores que usualmente se comete en la descripción de la cultura en el marco de la hegemonía en los países periféricos. Los movimientos culturales de características nacionales entran, muchas veces, en contradicción con el capital extranjero (en tanto el imperialismo histórico impide la real constitución de capitalismo nacional en los países periféricos) acabando por apelar a las fracciones de la burguesía nacional y las clases populares en un proceso de independencia. Es decir, existen fracciones de las clases dominantes, fundamentalmente fracciones de la burguesía nacional, que defienden un capitalismo nacional autónomo y logran afianzar un proceso nacional que exhorta a los sectores populares, apartándose de un proceso hegemónico nacional bajo los intereses del capital extranjero y adoptando, por su mismo carácter nacional, los intereses de la cultura popular. La hegemonía de Estado y de las fracciones dominantes adquiere, aquí, un sentido totalmente distinto al de los países desarrollados.

Básicamente, la hegemonía oligárquica consiste en asentar los obstáculos para el desarrollo de un capitalismo nacional y promover divisiones en la sociedad que

²⁵ Ibidem, Pág.144

²⁶ Ibidem, Pág.146

limiten su expansión moderna, entre los cuales encontramos la estrechez del mercado simbólico y el fraccionamiento de los sectores de la burguesía para la formación de un capitalismo nacional). Así, los procesos de modernización que se producen bajo la hegemonía dominante de las oligarquías en sus diferentes formas, son procesos restringidos en donde se limitan continuamente los espacios de desarrollo, producción y consumo, tanto en la economía como en la política y el arte.

En cuanto al concepto de “crisis” desarrollado por Gramsci aspiramos también a reconocer sus méritos y desaciertos si es que nos situamos bajo las condiciones nacionales. Tal como lo concibiera Gramsci, en situaciones de crisis los instrumentos de “consenso” y “contención” (el poder indirecto ejercido por medio de aquellas organizaciones consideradas privadas, como iglesias, escuelas, instituciones culturales, etc., en distinción del poder directo de dominación -fuerza y coerción- ejercido por el Estado y el gobierno jurídico), ayudan a conservar el orden existente, sin embargo, son los mecanismos de dominación más directos lo que ejercen una mayor presencia a través de la coerción.

Pero si atendemos la situación del país durante los años de crisis, percibimos como la función de los mecanismos ideológicos y culturales en este periodo es acelerar la dominación allí donde los procesos económicos y políticos son incapaces de generar gobernabilidad en los sectores desprotegidos como consecuencia de su parálisis en ese momento de crisis. El componente de dominación de la cultura capitalista tiene, en esta coyuntura, un peso superior al imaginado tradicionalmente, pues, a pesar de los cambios en las relaciones de producción producidos durante los años noventa, se intensifican los dominios culturales e ideológicos que se propagan a todo el tejido social. La dificultad estructural del sistema nacional para integrar a través del trabajo, para generar un consenso mínimo social entre las clases sociales por intermedio del Estado Nacional y brindar posibilidades de acceso e inclusión social, hace que se apele crecientemente a estrategias de legitimación simbólica y a políticas culturales de compensación social, reflejando la debilidad estructural del modelo de acumulación imperante que cada vez más recurre a la reproducción ideológica de dominación para sostener su derrumbe inevitable.

El desarrollo de los mecanismos ideológicos y superestructurales de dominación, en lugar de equilibrar la inestabilidad social y política a través del Estado, tienden funcionalmente a contener el desborde social, generando y fortaleciendo una mayor complejidad de dominio que, más que superar, afirman las causas de la desigualdad social en el campo ideológico y cultural. La regulación del conflicto en períodos de crisis se efectúa por un conjunto de mecanismos e instituciones sociales cuya función es controlar las manifestaciones del conflicto más que sus causas. Como bien enseña Gramsci. *“...la sociedad civil se ha convertido en una estructura muy compleja y resistente a las irrupciones catastróficas del elemento económico inmediato (crisis, depresiones)”*.²⁷

En este sentido, los aportes de Gramsci han sido fundamentales: crisis de hegemonía es crisis del Estado en su conjunto. La crisis no es derivada de las condiciones económicas o políticas, sino que se presenta como una “crisis orgánica”. Es una crisis del Estado en su conjunto que alude a la crisis de compromiso entre dominantes y dominados, entre sociedad civil y sociedad política. Una crisis donde las causas y efectos se superponen. Gramsci lo dice así: *“Si la clase dominante ha perdido el consentimiento, o sea, ya no es «dirigente», sino sólo «dominante», detentadora de la mera fuerza coactiva, ello significa que las grandes masas se han desprendido de las ideologías tradicionales, no creen ya en aquello en lo cual antes creían, etc. La crisis consiste precisamente en que muere lo viejo sin que pueda nacer lo nuevo, y en ese interregno ocurren los más diversos fenómenos morbosos”*.²⁸ O como dice Martín Barbero, es la misma dominación de clase la que queda al descubierto, y no sólo para intelectuales y militantes, sino para las grandes masas que empiezan a percibir en las formas de intercambio el ejercicio de una coacción social.²⁹ Esto significa que una crisis de hegemonía se produce o bien porque la clase dominante fracasó en alguna “empresa política” para la cual requirió

²⁷ GRAMSCI, Antonio “Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado Moderno”. Pág. 81

²⁸ GRAMSCI, Antonio “Antología”. Pág. 313

²⁹ MARTIN BARBERO, “De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía”. Pág. 87

el consenso de las grandes masas, o bien porque vastas masas pasaron de “golpe” de la pasividad a una cierta actividad y plantearon reivindicaciones que en su caótico conjunto constituyen una revolución.³⁰

De ahí que para comprender mejor el rol de los aparatos ideológicos y culturales de dominación en esta coyuntura de crisis, es imprescindible referirse al concepto de hegemonía según las contradicciones sociales, y como tal, a las posiciones y determinaciones estructurales ocupadas por los agentes de producción en las clases sociales. El sentido teórico que hemos asignado al concepto de hegemonía nos permite aludir a la cultura popular no por su esencia, sino por la posición que ocupa en el proceso cultural complejo que halla enfrentado las clases dominantes de los intereses subalternos. Esta posición de subordinación, resistencia y transformación de la cultura popular es imposible sin el examen del comportamiento de las clases sociales, pues, su conceptualización se encuentra sujeta plenamente al desarrollo teórico del concepto de hegemonía.

1.1.3 La relación entre clase social y hegemonía como proceso cultural conjunto: El sentido teórico de los “Choques culturales”

A uno de los teóricos marxistas que vamos a referirnos que desarrolló esta relación es Nicos Poulantzas, quien logró descubrir la importancia que posee la lucha de clases para la transformación o continuidad del modo hegemónico de producción capitalista. Para Poulantzas *“las clases sociales son conjuntos de agentes determinados principal pero no exclusivamente por su lugar en el proceso de producción, es decir en la esfera económica”*.³¹ En otro lugar nos dice: *“las clases sociales significan para el marxismo, en un único y mismo movimiento, contradicciones y luchas de clases: las clases sociales no existen primero, como tales, para entrar después en la lucha de clases, lo que haría suponer que existen*

³⁰ GRAMSCI, Antonio “Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado Moderno”. Pág. 62-63

³¹ POULANTZAS, Nicos “Las clases sociales en el capitalismo actual”. Pág.12

*clases sin lucha de clases. Las clases sociales cubren practicas de clase, es decir la lucha de clase, y no se dan sino en su oposición”.*³²

A los fines de este trabajo, vamos a considerar el concepto de “choques culturales” como explicación de los cambios sociales sucedidos. Si bien este concepto no se presenta de forma explícita y definida en los teóricos tomados aquí, existen algunas consideraciones conceptuales que permiten concederle cierta importancia, fundamentalmente, a partir de la validez de muchos estudios culturales que refieren a la problemática sociocultural en períodos de crisis. Básicamente, este concepto intenta revelar los contactos que se han producido entre los sectores y clases sociales en el marco de la crisis estructural engendrada por el capitalismo dependiente y la implementación de modelos económicos sometidos a las pautas de la hegemonía mundial. Por lo que no nos queremos remitir con este concepto exclusivamente a los “cruces culturales” entre los diferentes actores sociales en el marco de un contexto histórico determinado, sino mejor, a las interacciones socioculturales que se establecen entre los diversos agentes sociales que involucra los procesos de interacción con la sociedad nacional, el mercado económico y simbólico transnacional y las influencias del proceso de crisis nacional.

En tanto las clases sociales persisten como resultado de una dinámica hegemónica del sistema socioeconómico capitalista, Poulantzas distingue entre “determinación estructural de clase” y “posición de clase”. La determinación estructural de las clases sociales viene dado por el lugar que ocupan los hombres en la división social del trabajo, que comprende las relaciones económicas, políticas e ideológicas. Por otro lado, la posición de clase en la “coyuntura” significa la situación concreta de la lucha de clases, es decir, la posición que, en determinada coyuntura social, alcanza cada grupo social que puede o no asumir semejanza con sus intereses estructurales.³³ Como dice Bourdieu, los agentes y grupos sociales se definen por su posición relativa en el espacio social. Espacio que agrupa varias dimensiones constitutivas de lo social y mantienen una relación con la distribución de los distintos capitales económicos, culturales, sociales y simbólicos. Así, “*el*

³² Ibidem, Pág.13

³³ Ibidem, Pág.14

campo social puede describirse como un espacio pluridimensional de posiciones”³⁴. Cuestión esta que lo lleva a pensar el concepto de “clase social” como el “*conjunto de agentes que ocupan posiciones y que, situadas en condiciones semejantes y sometidas a condicionamientos semejantes, tienen todas las probabilidades de tener intereses semejantes y de producir, por lo tanto, prácticas semejantes*”.³⁵

De ahí que todo campo social es el lugar de una lucha declarada y todo trabajo científico que aspire establecer un conocimiento adecuado del espacio social correspondiente depende de las posiciones ocupadas en ese espacio y los puntos de vista sobre ese espacio. (Es el terreno ocupado en el campo popular tal como lo hemos señalado al inicio del capítulo).

Durante la crisis estructural de los años noventa en Argentina, las transformaciones socioeconómicas complejas que atraviesan las clases sociales en Argentina, nos plantean un complejo dilema en cuanto cómo son articulados los vínculos socioculturales que unen a los sectores populares con las demás clases sociales, especialmente, con determinados sectores de las clases populares y de clase media que llegan al campo de la cultura popular como consecuencia de su condición de rápido empobrecimiento y desarraigo social. Para ver el caso argentino más de cerca hay que remitirse al ejemplo concreto de las clases populares y su relación con algunas fracciones de clase media.

En tanto que una crisis representa la incapacidad hegemónica de las clases dominantes para resolver sus contradicciones, la crisis del “modelo económico-social neoliberal” produce cambios significativos en la estructura social de la Argentina que modifican no sólo los posicionamientos de clase en la coyuntura, sino también las condiciones estructurales de las clases sociales. Como estas transformaciones al nivel de la “determinación estructural” y de las alteraciones de “posiciones de clase” son fuertemente modificadas en este período, se presentan niveles complejos de conversión, relación y oposición que le son intrínsecos.

³⁴ BOURDIEU, Pierre “Sociología y Cultura”. Pág. 283

³⁵ Ibidem, Pág. 284

Siguiendo a Poulantzas, advertimos como algunos sectores de clase media alcanzan en esta coyuntura “posiciones” de clase proletarias o de carácter popular, sin por ello volverse parte de las clases populares al nivel de su “determinación estructural”. De la misma manera, bastos sectores populares adoptan “posiciones” de clase burguesas o pequeño-burguesas sin dejar de habitar estructuralmente su “determinación” de clase popular o proletaria.

Correlativamente, la expulsión de amplios sectores sociales de sus condiciones de clase, hizo que la determinación estructural de las clases sociales sufriera cambios significativos, por lo que la preservación de “posiciones de clase” sin un sustento estructural sólido de sus intereses de clases, permitió que algunos sectores sociales siguieran adheridos a posicionamiento de clase contradictorios y, muchas veces, opuestos a las nuevas circunstancias de cambio y transformación. Es el caso de bastos sectores de clase media que dejan de conservar su condición histórica de determinación estructural y son volcados hacia el terreno de la clase popular, sin por ello abandonar un posicionamiento pequeño burgués que le posibilite incorporarse a las masas populares y adquirir un sentido cultural compatible a los intereses nacionales.

Toda cultura popular tiene momentos en su evolución que determinan diferentes posiciones en el marco del contexto sociocultural. A veces cumple un rol conservador del orden o asume una postura contestataria y contracultural, según el juego de articulaciones de clase y las formas de unidad nacional que se han sucedido históricamente.

Por consiguiente, hablar de la determinación estructural de clase en el campo económico, político, ideológico y cultural y mostrar sus relaciones con determinadas posiciones de clase en la coyuntura Argentina, significa superar el economicismo marxista, según el cual la esfera económica designa por sí sola los lugares de las clases sociales. Decir que existe una clase popular o media en las relaciones económicas, implica necesariamente un lugar específico de esta clase en las relaciones políticas e ideológicas, susceptibles de alteraciones y modificaciones en determinadas coyunturas de crisis. Por otro lado, mostrar esta unidad compleja entre

las diferentes instancias, no significa negar la producción económica como determinante en última instancia.

Algunos conceptos que aparecen en el marco de la definición de las clases sociales nos ayudarán a comprender el funcionamiento de la estructura social de Argentina: los conceptos de “modo de producción”, “formación social” y, en menor medida, la distinción entre “fracciones” y “capas” de una clase social.

El concepto de “modo de producción” es un objeto abstracto-formal, es decir, no se halla ni se representa en la realidad, sino que se manifiesta en determinadas formaciones sociales históricamente determinadas. En un modo de producción siempre existen dos clases sociales presentes en su determinación económica, política e ideológica: la clase explotadora y la clase explotada. *“Ahora bien -dice Poulantzas- una formación social comporta varios modos de producción”*.³⁶ Siguiendo el ejemplo de nuestro país, advertimos que la formación social de la estructura contiene elementos del modo de producción feudal en determinados sectores económicos del campo, elementos de la forma de producción mercantil simple en algunos grupos comerciales y del modo de producción capitalista en sus formas competitivas y monopólicas. *“Pero en toda formación social se comprueba el predominio de un modo de producción, predominio que produce efectos de disolución-conservación sobre los demás modos y formas de producción”*.³⁷ Bajo esta mirada, al nivel de la formación social concreta, existen más de dos clases sociales, en la medida en que implica varios modos y formas de producción, lo que autoriza a señalar que la reproducción de un determinado modo de producción determinado y de una formación social concreta se encuentra sumida en función de la lucha de clases, de sus transformaciones, movimientos y relaciones de fuerza cambiantes.

³⁶ POULANTZAS, Nicos “Las clases sociales en el capitalismo actual”. Pág. 22

³⁷ Ibidem, Pág. 22

En cuanto a las referencias sobre las “fracciones” y “capas” sociales, es para designar aquellos grupos sociales que se hallan dentro de las clases sociales, y por lo tanto, poseen una determinada pertenencia de clase.

Por ahora, queremos constatar que estos conceptos que nos ayudan a definir el lugar de las clases sociales posibilitan una definición más acertada de la cultura popular y permiten una indagación sobre los choques, intercambios y relaciones socioculturales de manera que no se descuiden las determinaciones de clase para la reorganización de las expresiones artísticas-culturales.

Es innegable que el papel de las clases sociales en los conflictos sociales-culturales hoy es un tema de discusión, en donde la categorización clásica, según la cual el concepto de clase nos remitía a los intereses reales y comunes de los agentes de la producción, es insuficiente para comprender la presente etapa donde se borronan las líneas divisorias claras y se manifiestan distintas formas de interpretación sobre lo real. Pero esto no debe conducir a pensar que las clases sociales tienden a diluirse, ya que sería desconocer el nuevo reacomodamiento entre las clases sociales y sus efectos alterables sobre los apartados ideológicos institucionales.

Muy por el contrario a las tesis posmodernistas de la cultura, vamos a sostener a lo largo de este trabajo la noción de cambio en las relaciones sociales de producción y reproducción que alteran todos los ámbitos de expresión cultural, como así también las formas que adquieren estas expresiones en determinadas coyunturas de crisis hegemónica. Por ello, la importancia del concepto de clases sociales es imprescindible para comprender no sólo estas transformaciones al nivel de la cultura popular, sino también para advertir la emergencia de bastos movimientos sociales y culturales de características particulares.

Siguiendo las tesis de Mouffe y Laclau en relación a estas modificaciones en las relaciones de producción, sostenemos que lo que efectivamente se pone de manifiesto es que “...buena parte de los nuevos sujetos sociales se constituyen a través de su relación antagónica con formas de subordinación recientes, derivadas

*de la implantación y expansión de las relaciones de producción capitalista...*³⁸ y de la crisis estructural de las clases sociales que existen bajo un mercado generador de nuevas necesidades y nuevas relaciones de intercambio social. Es decir, numerosas y nuevas luchas han expresado una resistencia contra las nuevas formas de subordinación. Al llevar la relación mercantil hasta los espacios más exigüos de la cotidianeidad, la cultura popular convierte estos espacios en luchas contra la opresión y el poder. He aquí las emergentes formas culturales de oposición en el espacio de la cultura popular frente al sistema hegemónico imperante, el cual se encuentra en un proceso de crisis aguda y fuertes antagonismos sociales. Si bien el proyecto de lucha de numerosos movimientos sociales no se resume actualmente en su relación con la esfera económica y política, sino ante aquello que muchos autores latinoamericanos han dado en llamar “sociedad civil”, para denotar un espacio de lucha esencialmente emancipado del poder político, es preciso no apartarlas de su radicación de clase.

Pero en lugar de arrastrar una oposición de absoluta separación entre la sociedad política y la sociedad civil, estos movimientos sociales y culturales, artísticos e identitarios, no dejan de formar parte de condiciones de clase que atraviesan todo el entramado político, sencillamente, porque no es posible una emergencia contrahegemónica fuera de las relaciones de producción imperantes. No obstante, más allá de la participación de estos movimientos emergentes en el sistema político, económico e ideológico, es importante remarcar el mérito en que estos sujetos abren posibilidades de transformación desde las esferas más cotidianas y autónomas. Por eso, la cultura popular pasa a ser parte de un cimiento de transformación que es imposible obviar.

A la pregunta de que si hay que considerar esas iniciativas socioculturales como luchas acumulativas hacia un clásico proyecto de poder o, por el contrario, hay que verlas como expresiones embrionarias de contrapoder y contracultura, vamos a responder desde su propia negación y, contrariamente, vamos a preguntar sobre qué

³⁸ MOUFFE, Chantal; LACLAU, Ernesto “Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia”. Pág. 179

proceso se construyen para revelar sus posibles tendencias de desarrollo. Para ello, hemos propuesto una primera hipótesis: el proceso de transformación estructural durante la década del noventa que modifica la situación de las clases sociales en Argentina, viabiliza un choque cultural que posibilita que la emergencia de nuevas prácticas políticas y socioculturales de oposición sean expresión de los profundos contactos sociales a los que están expuestos. Esos contactos, choques e interrelaciones diversas entre los diferentes actores sociales inscriptos en la cultura popular, nos hablan pues, de posibles modelos y experiencias de cambio de un modo incierto que vamos a intentar esclarecer. Ese es el fondo de la crisis sociocultural de nuestro tiempo: al entrar en contradicción las fuerzas sociales, económicas y políticas del país, se producen intercambios culturales entre las diferentes clases sociales de manera conflictiva, los cuales intentan reestructurar sus prácticas culturales bajo un nuevo paradigma sociocultural.

Uno de los mayores obstáculos que presentan estas formas emergentes para constituirse es, por lo tanto, no sólo la superación y unificación de sus diferencias, sino también la lucha en el campo ideológico dominante para una mayor autonomía popular. La hegemonía de una clase social que impuso su ideología gracias al control que ejerce sobre los aparatos del Estado, es tal por su capacidad de articulación de la mayoría de los elementos ideológicos de la toda la sociedad a su principio hegemónico dominante. Ideología que al presentarse como terreno de una lucha incesante en la cual las clases dominantes luchan por apropiarse de los elementos ideológicos de los sectores populares, es impugnada y resistida como condición de liberación.

Pero cuando nos remitamos al concepto de cultura popular, o mejor dicho, al proceso cultural conjunto que establecen dominados y dominantes de manera antagónica y a veces, independiente, no estaremos refiriéndonos exclusivamente a la concepción gramsciana de hegemonía según la cual las clases dominantes fundan su posición en la continuidad de su capital cultural para reproducir las relaciones sociales en un terreno aislado de los sectores subalternos. (En este sentido, le debemos el mérito a Althusser de asociar la dominación ejercida por la hegemonía dominante de clase a través de los aparatos ideológicos que posibilitan aquella

reproducción). Más bien, estaremos haciendo referencia al campo social contradictorio que establecen determinados actores sociales desde posiciones diversas que pueden ser compatibles en la construcción de un proceso contrahegemónico de los sectores populares. De ahí que para avanzar sobre el desarrollo conceptual de la hegemonía sea indispensable tratar con mayor firmeza los conceptos de “Ideología” y “Cultura Popular”, de la misma manera que sus relaciones en el espacio de la representación musical y en un contexto de crisis nacional que modifica los vínculos socioculturales en la sociedad argentina.

1.2 Cultura popular e Ideología

Como vimos en el apartado anterior, la teoría marxista es la que nos proporciona un mayor poder explicativo sobre los procesos culturales, pero el economicismo determinista que formuló en sus estudios, llevó a revisar los principios marxistas para una revalorizaron sobre la particularidad de la cultura en la formación hegemónica del capitalismo. Sin embargo, junto a este nuevo campo de investigación impulsado por la teoría marxista, aparece una problemática compleja y confusa acerca de las relaciones ideológicas que se mantienen inherentes al significado y la función de la cultura en el modo de producción capitalista. Si bien hay que vincular el concepto de cultura con el de ideología, hegemonía y clases sociales, como el marxismo los ha elaborado, es imprescindible también la búsqueda de sus especificidades desiguales en el interior de cada práctica cultural concreta, sin desvincularla de una totalidad social mayor de la cual es parte.

La cultura constituye un nivel específico del sistema social, pero a su vez, no puede estudiarse aisladamente, no solo porque está determinada por lo social, concibiéndolo como algo distinto de la cultura que le viene desde fuera, sino porque está inserta en todo hecho socioeconómico.

Desde el momento mismo de la constitución del análisis cultural dentro del marxismo como fundamento teórico, se impone la imperiosa necesidad de esclarecer las distintas posiciones teóricas que actualmente aparecen como relevantes para el

análisis de la cultura popular. A pesar de que fue el mismo Marx quien comenzó a desarrollar la problemática cultural, podemos adjudicarle a Gramsci, como vimos, el mérito de su desarrollo, proseguido por autores como Althusser, Lombardi Satriani, Bourdieu, R. Williams, entre otros.

1.2.1 La cultura Popular como campo social contradictorio. Primera aproximación para develar sus elementos

Siguiendo el desarrollo teórico de estos autores, podemos comenzar planteando una de las premisas que nos llevarán a la definición de “Ideología”, la cual es irrefutablemente la base de cualquier consideración teórica hacia el arte y las expresiones de la cultura en todas sus revelaciones: En el espacio de las ideologías, las clases dominantes elaboran un conjunto ideológico de dominación que tiene por función resolver las contradicciones reales entre los hombres y las clases sociales. De esta manera, sustituye una relación real por otra y construye en un plano imaginario la unidad ideal de una escisión real entre las contradicciones sociales. Su papel a través de este mecanismo de desplazamiento simbólico de lo real, consiste en colocar por medio de determinados aparatos ideológicos una concepción de mundo en la que las clases dominantes son presentadas como representantes naturales y efectivos del interés general de la sociedad. Dicho territorio de acción se ensancha considerablemente si los valores culturales son insertados como potencias ideológicas destinadas a acelerar el proceso histórico de dominación y a convertirse, por consiguiente, en fuerzas materiales.

Para aclarar esta afirmación o premisa vamos a remitirnos de lleno en el pensamiento de Althusser. Aunque estamos autorizados a decir que Marx fue quien formuló una primera aproximación para una teoría de la ideología, en su obra “La Ideología Alemana” la ideología es concebida como pura ilusión, donde toda su realidad está fuera de sí misma. Aquí, la ideología es pensada como una construcción imaginaria y no como campo de desarrollo de la lucha de clases y

materialización de la desigualdad social.³⁹ Por eso, uno de los autores que mejor ha logrado desarrollar una teoría sobre la ideología es el propio Althusser: *“La ideología es una representación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia”*⁴⁰. Es decir, *“No son sus condiciones reales de existencia, su mundo real, lo que los hombres se representan en la ideología, sino que lo representado es ante todo la relación que existe entre ellos y las condiciones de existencia (...) toda ideología, en su formación necesariamente imaginaria no representa las relaciones de producción existentes (y las otras relaciones que de ahí se derivan) sino ante todo la relación imaginaria de los individuos con las relaciones de producción y las relaciones que de ella resultan. En la ideología no está representado entonces el sistema de relaciones reales que gobiernan la existencia de los individuos, sino la relación imaginaria de esos individuos con las relaciones reales en que viven”*.⁴¹

O sea que el individuo no se enfrenta a una realidad pura, auténtica o verdadera que desde su concepción reconoce, sino que lo hace desde una percepción que las clases dominantes han elaborado para ocultarle la condición real de su existencia. Todas aquellas interpretaciones sobre las cuales el hombre se forma una idea (la idea de trabajo, de igualdad, de libertad, etc.) son construcciones ideológicas que son inculcadas por el capitalismo para ofrecer una determinada concepción sobre su existencia real.

Después de aquella definición de Ideología que nos aporta el autor francés, la mejor manera de demostrar las relaciones entre el espacio ideológico y la cultura es en relación a la cultura nacional. Hay que preguntarse qué es cultura popular, y más fundamentalmente, qué es la cultura popular en relación a la cultura nacional.

³⁹ ALTHUSSER, Louis “Elementos de Autocrítica”. Pág. 18

⁴⁰ ALTHUSSER, Louis “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado. Freud y Lacan”. Pág. 43

⁴¹ Ibidem, Pág. 46

Podemos partir de una hipótesis muy cierta: “*la cultura popular es, o debería ser, la verdadera cultura nacional*”.⁴² Veamos.

El capitalismo tiene interés en la cultura popular porque la constitución de un orden social compatible a los intereses del capital nacional e internacional requiere un proceso de reeducación de las clases populares. Reeducación que presenta obstáculos para su ejecución y que es puesta en un lugar de enfrentamiento por los sectores populares. Lucha y resistencia, significa entonces, la lucha por desplazar de la vida popular sus elementos transformadores, pero también, análogamente, la lucha por liberarse de los elementos dominantes de la vida opresiva. En el estudio de la cultura popular deberíamos empezar siempre por aquí: con el doble movimiento que posee, el doble movimiento de contención y resistencia que siempre está inevitablemente dentro de ella.

Una de las principales dificultades que se interponen a un estudio apropiado de la cultura popular durante la última década y a una definición acertada de su significación es la profunda transformación que la sociedad argentina sufre entre los años 80 y 90 del siglo XX. Las formas de resolución que se han presentado para una verdadera formulación del concepto y la función de la cultura popular cobran vital importancia para la sociología, no por ello acertadas o correctamente estudiadas.

El concepto de mayor aceptación en los estudios culturales es la que califica a lo popular en función de lo que las masas escuchan, consumen o consideran establecido. Ésta es la definición de mercado o comercial del término que se encuentra asociada acertadamente con la manipulación y el envilecimiento de la cultura del pueblo. Sin embargo, aunque pudiéramos admitir que grandes cantidades de personas, incluido los sectores trabajadores, consumen y disfrutan de los productos de la moderna industria cultural, no por eso debemos considerar toda manifestación masiva como popular. De la misma manera, si consideramos que esas formas de llegada popular desde el mercado aparecen como puramente manipulatorias y envilecidas, en la cual los sectores populares padecen de un estado

⁴² COLOMBRES, Adolfo “Sobre la cultura y el arte popular”. Pág. 18

permanente de “falsa conciencia”, caemos en el error de asignarles a las clases populares una determinación pasiva de sus prácticas culturales.

Por eso, una de las soluciones que estas interpretaciones conceden consiste en contraponer a la cultura hegemónica una cultura “alternativa”, la auténtica “cultura popular”; y sugerir que la clase obrera o popular se halla por fuera de los sucedáneos comerciales. Esta concepción descuida las relaciones esenciales del poder cultural de dominación y subordinación, que es un rasgo intrínseco de las relaciones culturales. Es decir, posterga las posibilidades de contrahegemonía a un plano completamente localizado por fuera de los mecanismos de dominación.

Estas concepciones pues, oscilan entre dos polos opuestos: “autonomía pura” y “encapsulamiento total”. Por el contrario, no hay ninguna cultura popular autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerzas de las relaciones de poder cultural y de dominación. Y del mismo modo, no hay expresión popular de la cultura que esté sometida completamente al dominio de las clases hegemónicas que detentan el poder. Antes bien, hay una lucha continua y desigual por parte de la cultura dominante cuyo propósito es desorganizar y reorganizar constantemente la cultura popular; o sea, encerrar y confinar sus definiciones y formas dentro de una gama más completa de formas dominantes. Pero en este proceso desigual y necesariamente subordinado a la lucha de clases en el campo de la ideología y la cultura hay puntos de resistencia (de la misma manera que momentos de inhibición, por lo que no debemos de esperar que siempre y en toda coyuntura se den procesos de reivindicación popular).

Esta es la dialéctica de la lucha cultural. Y en nuestro tiempo esta lucha se libra continuamente en las complejas líneas de resistencia y aceptación, rechazo y capitulación que hacen de la cultura una especie de campo de batalla constante. Un campo de batalla donde no se obtienen victorias definitivas, pero donde siempre hay posiciones estratégicas que se conquistan y se pierden.

Una definición acertada de la cultura popular, por lo menos desde lo que sostenemos en esta tesis, es entendiéndola como aquellas formas y actividades cuyas raíces se encuentran en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases

que han quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares. Lo esencial entonces, son las relaciones sociales que definen a la cultura popular en tensión permanente con la ideología dominante. Por eso, su indagación debe tratar tanto sobre el dominio de las prácticas dominantes como sobre los mecanismos de resistencia y liberación de los sectores populares.

La lucha cultural, por supuesto, adopta numerosas formas: incorporación, tergiversación, resistencia, negociación, recuperación. Raymond Williams nos ha prestado un gran servicio al bosquejar algunos de estos procesos, con su distinción entre momentos emergentes, residuales e incorporados, por lo que necesitamos ampliar y desarrollar este esquema en el contexto de la cultura popular en Argentina.

Como vemos, el término popular tiene relaciones muy complejas con el término de “clase”. Sin embargo, no hay una relación simétrica entre una clase y determinada forma o práctica cultural. Los términos “clase” y “popular” están profundamente relacionados, pero no son absolutamente intercambiables. Sin negar aquellas formaciones culturales que dependen por completo de su definición de clase, no hay “culturas” totalmente separadas que, en una relación de adherencia material, estén paradigmáticamente unidas a clases específicas. Las culturas de clase tienden a cruzarse y coincidir en el mismo campo de lucha. Hemos propuesto aquí el término de “choques culturales” para indicar también una relación un tanto desplazada entre la cultura y las clases. Más exactamente, para aludir a las alianzas, contactos e interacciones conflictivas de clases y fuerzas que constituyen la cultura popular.

Del lado opuesto a éste, es decir, del lugar de la ideología dominante en la cultura, no existe otra clase específica y absolutamente asilada, sino que es otra alianza de clases, estratos y fuerzas sociales que constituye lo que no es de las clases populares: la cultura del bloque de poder. La cultura popular está organizada en torno a esta contradicción: las fuerzas populares contra el bloqueo de poder, lo que le adjudica una especificidad propia de lucha social. Una lucha que percibe un choque cultural persistente desde el cual se han intentado establecer a lo largo de la historia diversos procesos de unidad nacional. Es decir, la capacidad para interpelar

y constituir clases e individuos como fuerza popular es una de las manifestaciones más formidables la lucha cultural: convertir las clases divididas y los pueblos separados -divididas y separados por la cultura en igual medida que por otros factores- en una fuerza cultural popular y verdaderamente nacional.⁴³

Durante el período de crisis que fustigó las estructuras socioculturales entre los años 2000 y 2001, la cultura sujeta al bloque del poder dominante no puede constituirse e imponerse efectivamente debido a la crisis en la que se hallan sus aparatos ideológicos; debido a las fuertes contradicciones internas de las clases dominantes; y fundamentalmente, debido a la emergencia de nuevos procesos políticos nacionales en toda Latinoamérica. En ese contexto, se hace posible construir una cultura genuinamente popular. De lo contrario, su fragmentación y decadencia cederán el paso a las fracciones del poder dominantes.

Es decir, que frente a toda tendencia culturalista, el valor de lo popular no reside en su autenticidad o belleza, sino en su representatividad sociocultural, en su capacidad de materializar y de expresar un modo de vivir y pensar de las clases subalternas, las maneras como sobreviven y como reorganizan lo que viene de la cultura hegemónica.

Ahora bien, lo que en realidad sucede es que casi siempre se oficializa el proyecto de clase y se lo llama nacional para imponerlo luego a los sectores dominados por medio de los aparatos ideológicos formales, e ir disolviendo su identidad a través de un proceso de aculturación, asimilación o simple masificación. Por ese conducto, la cultura nacional queda reducida a la triste condición de proyecto ideológico de las clases dominantes, y opuesto, por su mismo carácter oficial, y por más que se apropie de algunos de sus elementos para confundir, a las expresiones nacionales. Bajo esta fuerte manipulación que emplean los sectores dominantes y los mecanismos simbólicos de la globalización es que es posible hablar de “Ideología”.

⁴³ HALL, Stuart “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”. Pág. 10. Sitio: www.nombrefalso.com.ar.

Siguiendo a Gramsci, podemos aclarar este dilema diciendo: las relaciones de producción capitalistas bajo el proceso de división del trabajo, producen la emergencia de un campo intelectual donde las técnicas del saber operan sobre el proceso de trabajo directo o campo manual. Al desarrollarse el campo intelectual a través de la apropiación de los medios de control intelectual para la explotación y la manipulación del trabajo de aquellos sectores subordinados del sistema capitalista, se constituye como campo intelectual de clase, es decir, como campo que permite la reproducción de las condiciones de producción por medio de las relaciones ideológicas que se establecen entre la clase dominante y la clase dominada. Así, las élites aparecen como los grupos profesionalmente elaboradores de la cultura, lo cual nos indica que la función social de los intelectuales no es una manifestación temporal de la sociedad toda, colocada más allá de las clases, sino expresión de determinados conflictos inconclusos.⁴⁴

Esta situación de lucha por la reproducción de las condiciones de producción, sitúa a la cultura como campo de materialización ideológica de las formaciones sociales contradictorias. Es decir, bajo este sistema de reproducción y dominación, la cultura popular logra construirse como campo antagónico de la hegemonía dominante y, a través de las prácticas que buscan reflejar el conflicto social e ideológico, manifiesta una posición de clase subalterna. Al separarse de la ideología dominante, las prácticas simbólicas populares logran revelar una realidad plagada de contradicciones. En tanto toda concepción ideológica dominante es, en definitiva, un reflejo deformado de la realidad que establece el capitalismo en la consolidación de las divisiones de clase y las divisiones entre trabajo manual e intelectual, la función de la cultura popular es develar aquellos elementos que utiliza para el ocultamiento de una realidad social contradictoria. Lo cierto es que no existe un campo intelectual neutro, vacío de significaciones sociales e ideológicas contrapuestas. De la misma manera, no es posible una estructura cultural determinada sin los antagonismos que le son intrínsecos para su funcionamiento. Por lo tanto, toda manifestación cultural, provengan de los sectores dominantes o dominados, posee determinaciones de clase

⁴⁴GRAMSCI, Antonio “Los intelectuales y la organización de la cultura”. Pág. 14

e intereses de clase, no siempre susceptibles de adhesión inmediata, ni, por lo mismo, representante único de sus límites objetivos.

Otra de las definiciones más acertada de la cultura popular tiene que ver con categorizarla como *“un tipo particular de producción cuyo fin es comprender, reproducir y transformar la estructura social y la lucha por la hegemonía”*.⁴⁵ O en su forma más específica, cabe designarla como *“la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir, todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido”*.⁴⁶ Esta definición no opone cultura a sociedad como cierta corriente de la antropología lo concibe, ni mucho menos, identifica cultura con “ideal”, como supone el romanticismo artístico del siglo XIX, sino que es referida a la producción social de las diferentes clases sociales que construyen a lo largo de su desarrollo una especificidad intrínsecamente particular de los procesos culturales, lo que implica una materialidad y distinción propia de los hechos culturales que le posibilita su existencia.

Pero en su estudio científico es decisivo diferenciar los procesos culturales de materialidad específica que se desarrollan para la manipulación de la ideología dominante (las industrias culturales, la producción artística masiva, los aparatos de educación formal para el conocimiento, etc.), de aquellos procesos que representan determinadas fuerzas de transformación para los sectores populares.⁴⁷ Del mismo modo, toda materialización de los procesos culturales, ya sean las instituciones dedicadas a los fines ideológicos o aquellas consagradas a promover otro tipo de expresión, no puede centrarse exclusivamente bajo esta doble distinción para el análisis de la cultura, ya que los procesos culturales materializados en actos concretos se encuentran atravesados por las diferentes clases sociales que intervienen en ellos. Esto demuestra que las culturas populares también se

⁴⁵ GARCIA CANCLINI “Las culturas populares en el capitalismo”. Pág. 26

⁴⁶ Ibidem, Pág. 41

⁴⁷ Ibidem, Pág. 42

constituyen en las prácticas de aquellos aparatos propicios para la difusión e inculcación de la ideología dominante y en las prácticas que los sectores populares crean para sí mismos.

Reconociendo esta doble materialización que tienen las estructuras culturales y otorgándoles una dinámica conflictiva a cada una de sus prácticas, vemos que el análisis debe moverse en dos niveles:

- Examinar los productos culturales como representaciones: cómo aparecen determinados y caracterizados los conflictos sociales, qué clases se hallan representadas, qué perspectiva propia y autónoma se produce.
- Vincular la estructura social con la estructura del campo cultural, entendiendo por estructura de cada campo las relaciones sociales que mantiene los artistas con los demás componentes de sus procesos estéticos: los medios de producción y las relaciones de producción.⁴⁸

No vamos a proponer un tipo de análisis profundo de estos niveles, pero podemos esbozar estas determinaciones bajo una coyuntura específica de la cultura popular que se manifiesta en el rock durante los años noventa y que reflejan a grandes rasgos estas afirmaciones conceptuales.

1.2.2 Distinciones y semejanzas entre cultura popular e ideología. Segunda aproximación para conceder una definición del arte popular

Para clarificar aquella doble distinción analítica que describimos inmediatamente arriba, diremos que cuando hagamos referencia a las prácticas culturales que permiten la reproducción y legitimación del orden social, estaremos refiriéndonos a los “Aparatos Ideológicos Culturales”. Mientras que cuando hablemos de las expresiones o prácticas culturales con capacidad de transformación y representación

⁴⁸ Ibidem, Pág. 47-48

popular, dejaremos la expresión de “Cultura Popular” para aludir ha dicho proceso. Para Stuart Hall, como lo definimos, la cultura popular, en un período dado, contempla las formas y actividades cuyas raíces están en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases y que han quedado incorporadas a tradiciones y prácticas populares. De esta forma, Hall reconoce que existe una relación de tensión entre cultura dominante y cultura popular. O sea, existe un proceso en el que se articulan las relaciones de dominación y subordinación y en el cual, algunas cosas son activamente marginadas para que otras ocupen su lugar. No hay clasificaciones estancas que sirvan para encasillar los contenidos de la cultura popular. Lo que le da significado es el campo social en el que se incorpora y en las prácticas con que se articula.⁴⁹

De modo que la cultura popular es una posición determinada dentro de las interacciones socioculturales. No es de extrañar, por lo tanto, que los sectores populares interactúen sus prácticas en el marco de su incorporación evidente a la producción industrial del mercado, integrándose a los flujos de los bienes masivos de la globalización que las clases dominantes utilizan para legitimar y fortalecer su hegemonía. Pero si sucede así es porque existe una producción cultural importante de los sectores populares y, más aún, porque se hallan bajo formas de resistencia y oposiciones constantes.

Los aparatos ideológicos formales en el capitalismo son principalmente la familia y la escuela, pero también el proceso de la globalización sirve para ejercer distintas formas de dominación, como los actuales medios de comunicación y las industrias culturales, que facilitan su manipulación a través de las imágenes y la persuasión inconsciente. Pero al encontrarse atravesado por las diferentes clases sociales, esta coacción ideológica de los sectores dominantes es resistida y transformada por las clases populares. Es decir, junto a los mecanismos de manipulación y persuasión hay que percatarse de los procedimientos por el cual los destinatarios seleccionan y resemantizan los mensajes que reciben. Cualquier investigación sobre la dominación

⁴⁹ HALL, Stuart “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”. Pág. 6-7. Sitio: www.nombrefalso.com.ar.

ideológica ejercida por una clase sobre otra debe tomar en cuenta por lo menos cinco aspectos en los que dicha relación entre clases se muestra como un proceso dialéctico: a) las personas no reciben individualmente la influencia ideológica, sino que esta actúa en medio de relaciones de solidaridad grupal y de clase.; b) las clases populares seleccionan los mensajes y, sobre todo, los canales culturales (instituciones, medios de comunicación) que coinciden con sus intereses y prácticas; c) los mensajes ideológicos de la burguesía influyen en los sectores populares sólo en aquellos casos en que, además de ser recibidos por los individuos, logran aceptación del resto de la clase o de la fracción con que cada miembro se identifica; d) la coherencia entre los intereses de clase y la práctica de clase es obstaculizada sistemáticamente, pero no en forma absoluta, por el encubrimiento y la distorsión cumplidos en las relaciones sociales por la ideología dominante; e) los mensajes ideológicos de la burguesía aceptados por las clases populares sufren una adaptación, y a veces un cambio de significado, para adecuarlos a la representación de lo real y la elaboración simbólica del pueblo.

Como se ve, la ideología reviste una importancia capital en cuanto al estudio y la relación con la hegemonía y la cultura popular. En la medida en que indica las características de dominio de una clase que llega a imponer su concepción del mundo al conjunto de una formación social, esta referencia estaría vacía de contenido científico sino tuviera en cuenta el nivel objetivo que comprende a las fuerzas sociales contradictorias. No por ello se debe perder de vista que la relación de fuerzas sigue siendo muy desfavorable para la cultura popular. Como los aparatos ideológicos contribuyen a la división social y así, a su reproducción, el capital cultural de los sectores populares contribuye al proceso de dominación para legitimar, a través de su intromisión, las diferencias culturales y sociales.

La cultura popular contiene las prácticas y los elementos simbólicos de los sectores subalternos. Sectores a los que, por su participación desventajosa en el producto social o por su situación de marginalidad en el acceso a los bienes económicos, no les conviene apoyar el sentido dominante de la cultura hegemónica, sino intentar romper con ella manteniendo y desarrollando formas culturales distintas en su interior.

En efecto, para avanzar sobre un análisis de la naturaleza de la ideología en relación a la cultura popular es preciso entender la cultura como un dispositivo que promueve la dominación o la resistencia y observar los procesos culturales como una red de antagonismos en la que los diferentes grupos sociales disputan la hegemonía sobre los significados.

El arte es una forma de expresión ideológica. Mientras que el arte dominante o “normalizador” se realiza en determinados Aparatos Ideológicos establecidos para el orden hegemónico imperante, el arte popular o “crítico” representa aquel arte ideológico cuya materialización se realiza en aparatos ideológicos informales que coinciden con los intereses de clase de los sectores populares y que pueden transformarse en contrahegemónicos. De esta manera, estableceremos los siguientes tipos de arte, en función de los intereses de clase y el orden social que representan:

Según los intereses de clase a los que responden:

- a)- Arte Popular (contra hegemónico)**
- b)- Arte de Elite (Ideológico)**

Según el orden social que representan:

- a)- Arte Crítico (Científico)**
- b)- Arte Normalizador (Ideológico)**

El Arte Crítico reproduce el “Orden Real”, mientras que el Arte Normalizador o Ideológico reproduce el “Orden Social” imperante bajo la hegemonía de las clases dominantes.⁵⁰ Es decir, el orden de lo real y lo social o, para decirlo más fácil, la realidad social según los intereses de clase que reproducen, es representada por el arte popular y crítico como una realidad opresiva y desigual, por lo que su función es develar las contradicciones reales que brotan de esa realidad “real”. Mientras que en el caso del arte de elite e ideológico la realidad social es representada de manera

⁵⁰ OZOLLO, Javier “Para una teoría social del arte popular. El Cuarteto”. Pág. 24

imparcial y conforme al interés general, por lo cual su función es ocultar las contradicciones reales entre los hombres y reproducir un orden social ilusorio y “falso” donde se representen las condiciones de existencia.

Aunque un determinado fenómeno artístico puede ser crítico y no popular, o manifestarse en forma popular ayudando a la reproducción de orden social, su posición en el campo cultural revela su determinación para una indagación acertada. Esto quiere decir que para descubrir sus relaciones hay que situarse bajo las consideraciones del contexto social y las condiciones en que son producidas esas relaciones, en tanto son adecuadas de manera distinta según desde dónde provengan. Si la formación de esas relaciones entre arte crítico o de elite, popular o culto, provienen de un interés de clase dominante y se halla encarnando un orden social “ideológico” de la realidad social, ciertamente estaremos ante un arte sórdido y opresivo, y todas sus formas de hibridación que formule serán producidas con el objetivo de desintegrar la cultura y el arte popular, asimilando sus elementos para transformarlos en representaciones vacías y fuera de las pertenencias sociales correspondientes. Todo lo contrario sucede con el arte popular que, sin dejar de engendrar sus procesos híbridos con otras expresiones culturales, es concebido desde los intereses de las clases dominadas o populares y bajo un orden social “real” de representación conflictiva, es decir, de carácter combativo.

La tarea “científica” consiste, por lo tanto, en descubrir las relaciones materiales dominantes que subyacen a las ideas dominantes para provocar la recuperación de las “verdaderas” conexiones de la teoría en la totalidad del proceso social y material. De esta manera, un enfoque científico sobre el arte y la cultura popular debe estar dispuesto en función de una posición de clase popular.

La diferenciación entre ciencia e ideología apunta a indicar los supuestos, conceptos y puntos de vista generalmente admitidos que deben ser explícitamente develados para prevenir la distorsión de un conocimiento coherente y minucioso de lo social. Un conocimiento sistemático de la sociedad que sea una demostración de la especificidad del proceso cultural como recuperación de la totalidad social, nos ayudaría a comprender los procesos culturales emergentes no sólo desde la ruptura

con las interpretaciones ideológicas dominantes, sino como integrales de un proceso general de producción sociocultural. El marxismo ortodoxo no habría sido capaz de reconocer esto, y en consecuencia desaprovechó las posibilidades plenas del concepto de cultura para sugerir un proceso adecuado e inserto en el complejo entramado social. Por el contrario, el supuesto de un progresivo desarrollo lineal y una versión de las “leyes científicas” de la sociedad debilitaron una perspectiva compleja y fortalecieron una perspectiva instrumental de la cultura.

Ahora bien, ¿es posible asociar las distintas prácticas socioculturales que llegan al campo popular como representaciones contrahegemónicas? Y consecuentemente, ¿podemos adjudicarles un rasgo marcadamente nacional en cuanto a la emergencia y desarrollo de sus expresiones?

Más adelante desarrollaremos el sentido del arte y la música popular y de qué manera el funcionamiento de la cultura popular permite la interacción de diversos actores que confluyen en el campo de la cultura popular. Por el momento, diremos que arte nacional y arte popular se identifican. Como la creación de una Nación, que se compromete económica e ideológicamente con los intereses nacionales nunca es un proyecto de la oligarquía o la burguesía comercial, sino que es abierto por las clases populares, *“el arte nacional necesariamente implica el rasgo popular”*.⁵¹ Este fenómeno del Rock Mestizo deviene en fenómeno nacional-popular en la medida en que: *“La diferente ubicación y sobre todo la forma especial, en que los países de América, Asia y África son incorporados al capitalismo, hace a radicales diferencias políticas, económicas e ideológicas. Es decir, en el interior de esos países se da, -en el terreno económico- una unidad de intereses de distintos sectores y clases sociales que tienen su expresión en la alianza política de clases de los frentes nacionales y populares. El enemigo común: la oligarquía agraria o ganadera, la burguesía comercial intermedia y el imperialismo. De esta forma, toda manifestación estética que responda a los intereses del movimiento nacional en la*

⁵¹ FRANCO, Mario “Arte nacional y Arte Popular”. Pág. 22

coyuntura política y económica en que se desenvuelva la lucha contra el imperialismo, es arte nacional.”⁵²

Volveremos a referirnos a esta función de la cultura popular en el capítulo siguiente. Pero queremos quedarnos con algunas reflexiones previas a su indagación: El proceso de la globalización no es jamás un proyecto integrador, sino una tarea ideológica de la hegemonía mundial del imperialismo que las naciones del tercer mundo pueden transformar desde una desconexión popular-nacional. De la misma manera, la música popular es un campo de representación social de los intereses nacionales que lucha por un lugar más justo en el proceso de la globalización cultural.

1.3 Música popular y representación social

Si la función de la ideología dominante es ocultar los conflictos de clase, el empleo que hace del arte y la cultura se encuentra destinado a conservar las relaciones sociales e incitar un desplazamiento de las contradicciones reales hacia un campo imaginario para, desde ahí, resolverlas de acuerdo a los intereses mezquinos del capital. Por eso, las tendencias artísticas populares más críticas tienen por función develarlas, desocultarlas y situarlas en un lugar de enfrentamiento.

El movimiento que hemos dado en llamar “Rock Mestizo” se revela como arte popular y crítico, en tanto que lo que expresa es la “marginalidad” y la pelea social en el campo de la representación artística durante una determinada coyuntura que se distinguió por la crisis estructural que hizo implosión en los últimos años de la década del noventa y principios de siglo XXI. Es decir, expresa un arte que no resuelve las contrariedades sociales en función de la ideología dominante, sino que deja abiertas las posibilidades de acción a través de su relación práctica con la realidad misma. Abandona, pues, la resolución de las contradicciones sociales para

⁵² Ibidem, Pág. 22

expresar una realidad social que los involucra como actores transformadores desde sus formas de representación artísticas y simbólicas.

Sucesivamente a esta interpretación sobre los fenómenos artísticos “emergentes” que permanecen contrarios al empleo de la ideología dominante, hay que distinguir los procedimientos y fines con que se representa lo real: un mismo interés de clase emplea estrategias diferentes al manifestarse en el arte, en las artesanías, en el discurso político o en la música popular. Correlativamente, una misma práctica artística es expresada en diferentes sentidos por los sectores sociales implicados en su práctica. Nos interesa el fenómeno del Rock Mestizo porque al representar las transformaciones sociales, no sólo nos permite descubrir la correspondencia entre la música popular y la estructura social, sino porque logra unificar las formas indistintas de expresarse en el campo popular de múltiples actores sociales.

Lo popular de la música nacional se interpela firmemente en el Rock Mestizo y la afirmación de diferentes prácticas culturales se encuentra arraigadas a mundos sociales heterogéneos que este fenómeno invoca. Lo que queremos decir es que la noción de lo popular se extiende a otros actores y formas culturales que comienzan a compartir una misma articulación social de transformación y que, al intervenir desigualmente según sus condiciones de clase, se encuentran imaginariamente reunidos a través de este fenómeno.

A continuación vamos a desarrollar brevemente las formas de construcción y recepción social del arte y la música popular a partir de las consideraciones de algunas teorías del arte y la cultura popular que han venido desplegando diversos modos de interpretación.

1.3.1 Breve reseña sobre la Autonomía del arte y la música popular. La teoría occidental del arte y la experiencia latinoamericana

La música popular se constituye como una práctica específica por el carácter particular de los productos culturales. Es decir, los bienes culturales ofertados por

las industrias culturales o por otros agentes que actúan en el campo cultural (como el Estado o las instituciones culturales) se distinguen porque son bienes en los que el “valor simbólico” predomina por sobre su “valor de uso o de cambio”. Si bien los productos denominados culturales tienen valores de uso y de cambio, contribuyendo a la reproducción de la sociedad y a la expansión del capital, los valores simbólicos prevalecen sobre los utilitarios y mercantiles, es decir, desarrollan sobre determinadas prácticas económicas funciones subordinadas a la dimensión simbólica.

Esta concepción contribuye no sólo a pensar la capacidad autónoma de los bienes artísticos y culturales o las determinaciones particulares que poseen los fenómenos musicales, sino también a generar una inflexión teórico-metodológica sobre la importancia que se desprenden de las teorías del arte para la comprensión o desconocimiento de los procesos sociales. La sublimación del arte se sitúa en el momento en que los fenómenos artísticos logran desprenderse del ámbito sagrado merced a la autonomía que le confiere el naciente mercado capitalista. A pesar de pretender una liberación sobre la funcionalidad social de la cual surge y, por lo mismo, quedar esencialmente ligada a los supuestos de la economía mercantil, el arte ha podido resguardar su independencia.

Durante el largo periodo precolombino y feudal posterior a la conquista que reinó en América, la “magia” y la “religión” conformaban el núcleo de la cultura. La música, como ritual de determinadas expresiones culturales, respondía pues a las funciones sociales y a los requerimientos del contexto particular en que se desarrollaban sus prácticas. Como dice Adolfo Colombres: *“En sus más remotos orígenes lo estético aparece ligado a la magia, y al desarrollarse las religiones se involucra fuertemente en ellas, como un modo de cargar a lo numinoso de significados y dar intensidad al rito”*.⁵³

Recién en el “Renacimiento”, se produce una negación de la condición humana, social y contextual en cuanto a la manera mística de expresarse en el arte. “Hoy,

⁵³ COLOMBRES, Adolfo “Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente”. Pág. 175

luego de la sacralización producida por la concepción occidental del arte, la magia y la religión sigue rondando a lo estético, aunque en este contexto no debe ser tomada como una remisión al mundo sobrenatural".⁵⁴ Básicamente, la concepción renacentista del arte se desarrolló a partir de su secularización, lo que implicaba transferir lo sagrado de la imagen religiosa representada por los pintores del medioevo a la obra en sí, la que se cargo de este modo de energía simbólica.

Pero este arte cayó en la trampa del idealismo, es decir, en una ideología de dominación en manos de la incipiente burguesía europea. *"La forma fue privilegiada sobre la función social, y se llegó a exigir que para otorgar a una obra el carácter de artística no debía cumplir otra función que la puramente estética"*.⁵⁵ La idea de genio se impone como requisito del arte, de la creación intelectual y del mundo por sobre lo social. Si bien este concepto desarrollado por el "siglo de las luces" tiene el mérito de haberle permitido a toda expresión artística separarse de su atadura feudal y religiosa para abrirle paso a una mayor creatividad y desarrollo personal, desarrolló a su vez una pretensión ideológica de las castas burguesas dominantes.

Occidente comenzó a reflexionar sobre el campo del arte como cuerpo conceptual autónomo en el año 1750. Sin embargo, en lugar de someter sus criterios sobre el arte a los diferentes mundos de los pueblos desiguales, optó por exportarlos de modo a-crítico e imponerlos como discurso único. *"la teoría occidental del arte sirvió así no para comprender y explicar la producción simbólica ajena, sino para relativizarla, oscurecerla y excluirla de los ámbitos en que se reparten honores, espacios, recursos, para borrar o devaluar los sentidos que los otros habían construido a lo largo de una historia milenaria"*.⁵⁶

Ese concepto de arte ideológico fue el que se introdujo en América en el siglo XVIII, y en África en las primeras décadas del siglo XX, desplazando a las formas culturales nativas a la esfera del no-arte, por responder a principios diferentes que

⁵⁴ Ibidem, Pág. 175

⁵⁵ Ibidem, Pág. 200

⁵⁶ Ibidem, Pág. 7

subordinaban las obras al cumplimiento de otras funciones y no se interesaban en la verdadera “belleza pura”. La música clásica fue el mejor intento de colocar lo musical entre jerarquías culturales y sociales que privaban a la música popular del prestigio y la liberación de sus prácticas. Así, cada expresión musical genuina que no coincidiera con las pautas dominantes fue considerada vulgar y destinada al olvido. Sin embargo, en la música popular de la era española encontramos las matrices simbólicas que se enfrentan a la estética occidental y las bases de la resistencia a la dominación cultural de las clases dominantes locales.

En el siglo XIX, la estética dominante en América era de cuño europeo, y frente a ellas se alzaban las producciones simbólicas de los grupos étnicos y los sectores populares mestizos. Fue el nacimiento del folclore nacional, la posibilidad del surgimiento del tango a fines de siglo XIX, de la poesía gauchesca y de la literatura nacional. El exterminio de los pueblos originarios en Argentina, la posterior desaparición de los gauchos en las provincias, la dependencia colonial del país al imperio británico y las guerras del interior con el puerto, hicieron de la música popular el origen de la representación nacional de las clases populares en el país. Aunque a partir de la segunda década del siglo XIX empiezan a surgir en los sectores ilustrados de las sociedades nacionales manifestaciones claras de un arte que busca su independencia frente a las metrópolis dominantes, asumiendo los temas y elementos de las tradiciones populares, no logran profundizar sus fuentes, de modo que generó en la música popular su dependencia a la superioridad de la música ilustrada europea. (No está de más señalar como en el folclore son ocultados los elementos precolombinos, africanos y nativos, y exhibidos aquellos elementos españoles de la música folclórica de manera predominante). Si la idea de cuestionamiento y creatividad, salud espiritual y libertad artística absoluta fueron de gran consenso para el arte ilustrado de nuestras élites dominantes durante décadas, cuando transitaron por el terreno del arte popular aquel consenso se vio perdido y la ley férrea del folclore empapó de sospecha las prácticas populares del arte nacional.

Habría que esperar hasta de la década del 30 en el siglo XX para que las expresiones de la música popular fueran coherentes al desarrollo nacional, propio de un proceso de nacionalización abierto por la crisis mundial del imperialismo y la

emergencia de los movimientos políticos nacionales. Es a partir de ahí cuando la música popular es incorporada como parte fundamental de la cultura nacional y cuando la autonomía estética de los fenómenos artísticos comienzan a desprenderse de la ideología dominante. No obstante, los movimientos artísticos no cumplieron las operaciones de conquista de la autonomía de la misma manera que la modernidad europea. Por un lado porque no formaron mercados autónomos para cada campo artístico (sobre todo en el ámbito de la música y el rock en particular) no produciendo una distinción clara entre la cultura artística (popular o culta) y el mercado masivo, por lo que sus antagonismos son a veces desconocidos. Por otro lado, porque aquellos movimientos (pensemos en el movimiento del Rock Nacional), a pesar de efectuar sus posicionamiento y contradicciones y desplazar los diversos choques culturales al campo interno de sus movimientos, no alcanzaron a desligarse del fuerte peso que poseen las industrias culturales.

No obstante, las concepciones del arte en los países periféricos no consiguieron formular sus propias determinaciones conceptuales y la tarea de construir una teoría del arte popular desde posiciones propias permaneció retrasada y olvidada por el mundo artístico e intelectual. Esta construcción teórica es, por lo tanto, una necesidad inminente que las prácticas del arte y la cultura popular demandan.

Aunque tal teoría del arte y la cultura no exista como elaboración acabada dentro del marxismo (lo cual implica un rastreo de sus supuestos en el campo superestructural), es indudable la base teórica que el materialismo histórico brindó en el estudio de las superestructuras. No obstante, todo lo relativo al funcionamiento superestructural de la sociedad se abordó fragmentariamente y sin un acuerdo teórico de base (como el que el marxismo sí poseía para el análisis del campo económico). Esto implica, por un lado, saber que la teoría marxista de la cultura nunca fue desarrollada por Marx y sus sucesores de manera acabada y, por otro lado, que tal empresa es aún un desafío constante en la ciencia marxista.

Adolfo Colombres es uno de los estudiosos que ha venido desarrollando sus obras con la finalidad de aportar a la teoría del arte, señalando las necesidades de construir una “teoría transcultural del arte” con especial referencia en el pensamiento

latinoamericano independiente. *“Claro que ésta no debe consistir en producir el mismo tipo de arte que el sector dominante, adoptando su canon estético (...) sino que debe intentar superar el modelo dominante en cuanto a su profundidad conceptual”*.⁵⁷ Es decir, en el terreno del arte subalterno, la idea del desarrollo de una teoría del arte bajo las condiciones populares nacionales nos remite a una descolonización, de desbloqueo de su proceso histórico que vincula toda actitud científica hacia el análisis de una cultura mestiza coherente con las matrices que confluyeron en su conformación.

Sin embargo, el manejo ideológico del concepto de mestizaje llevó a confundir aquellas manifestaciones y prácticas del arte colonial realizadas por nativos, es decir, un arte ajeno a la propia tradición y vinculación social oportuna que el arte dominante exaltó como indispensable para la constitución de la cultura periférica. Para que un arte sea mestizo no basta que se alimente de los elementos que intervienen en la configuración de toda expresión cultural, sino que depende de sus modos de asimilación y posicionamiento sociocultural. De la misma manera, una teoría del arte que invoque e interprete las características mestizas de las formas simbólicas periféricas no sólo debe desconectarse de los cánones occidentales dominantes, sino que también debe proporcionar sus propias autodeterminaciones estéticas y conceptuales que tomen distancia del individualismo que la ideología dominante ha exaltado, confrontando con una actitud crítica las funciones emancipadoras que el arte debe en lo posible cumplir. Como dice Colombres, *“El arte, para las sociedades subalternas, no puede apartarse del proyecto liberador, por lo que fosilizar lo que lleva ya siglos de estancamiento constituye un detestable mecanismo de dominación. Descongelar el arte, por el contrario, es la mejor forma de descongelar la historia y el imaginario social, abriendo así nuevos rumbos a la cultura”*.⁵⁸

⁵⁷ Ibidem, Pág. 297

⁵⁸ Ibidem, Pág.297

1.3.2 La música popular como campo de construcción y recepción social. El Rock Mestizo como fenómeno popular

Para sistematizar estas cuestiones referidas a la representación social de los procesos populares, vamos a sugerir una aproximación alternativa, un modo distinto de plantear y definir la música popular y la cultura popular en el espacio de la “representación”. Lo que debemos responder con preeminencia no es sólo “qué revela” la música popular sobre los individuos sino “cómo esta música los construye”.

Si partimos de la premisa de que la música popular expresa algo, permaneceremos situados en la búsqueda de las experiencias “reales” que se ocultan tras la representación artística, lo cual es válido. Pero la música popular no es popular sólo porque refleje alguna experiencia correspondida con los intereses de los sectores populares, o porque articule auténticamente algún tipo de gusto o experiencia popular, sino porque “crea” una comprensión determinada de lo que es popular, bajo el cual intervienen distintos mecanismos de construcción de lo real. Por ejemplo, algunas manifestaciones artísticas que expresan formas de identidad, como la “existencia” de múltiples representaciones regionales o de pertenencia, también presentan una forma constructora de definir eso mismo. Otro tanto ocurre con el modo en que la “música negra” sirve para establecer una noción muy concreta de lo que es “ser negro”. Y otro tanto con las expresiones marginales que apelan a los más desprotegidos de manera afirmativa, es decir, desarrollando un sentido autoafirmativo de las prácticas de los sectores populares, aunque más no sea para sugerir un modo de vida decaído y sombrío cuando sus condiciones de exclusión rozan el límite de lo inhumano.

La primera razón por la cual se disfruta de la música popular se debe a su uso como respuesta a cuestiones de identidad: se utilizan las canciones de distinto género para crearse a sí mismo una especie de autodefinición particular, para darse un lugar en el seno de la sociedad. El placer que provoca la música es un placer de identificación, con el contexto social y cultural, con una posición determinada en el campo social, con los gustos populares, con la manera en que se asume la

marginalidad como autoafirmación, con determinadas reivindicaciones e impugnaciones individuales, etc. Y es importante señalar que la producción de identidad es también una producción de no-identidad, es un proceso de inclusión y de exclusión. Éste es uno de los aspectos más sorprendentes del gusto musical. No sólo se sabe qué es lo que gusta; también se asumen ideas muy claras de qué es lo que no gusta y se llega a referirse a la música que se aborrece en términos muy agresivos.

En efecto, lo que debemos examinar no es cuán verdadera o auténtica es la música popular para las masas populares, sino cómo establece y construye una realidad desde sus representaciones simbólicas. Desde el momento en que entendemos la cultura no como reflejo, sino como parte complementaria de la realidad social, nos percatamos del importante rol que cumplen las expresiones populares para construir una determinada visión y afirmación sobre la realidad. En tanto toda cultura permanece arraigada a las manifestaciones de los hombres, su función de “reflejo” se encuentra incondicionalmente relacionada a las posibilidades de “construcción” de los imaginarios sociales y las concepciones individuales de los hombres que las formas culturales tratan de asignar.

Este acercamiento a la cultura popular, entendida como “constructo” más que como expresión de un colectivo, es muy importante en la música popular, ya que a través de ella existen muchas maneras de dar sentido al sujeto colectivo. Una vez que hemos orientado nuestro análisis hacia los aspectos y procedimientos de esta función o tendencia en la música y la cultura popular, debemos descubrir cuáles son los grupos sociales que intervienen en su formación y desarrollo. O sea, es imposible desentrañar aquellos aspectos “constructores” de la representación simbólica que atribuyen los fenómenos musicales y artísticos sobre determinados sectores y grupos sociales sin un estudio que revele la forma en que estos grupos sociales generan tales fenómenos. Así, no sólo se imputa el cuidado de analizar las representaciones sociales de determinadas prácticas simbólicas teniendo en cuenta la doble construcción que se imponen desde el campo social y simbólico correspondientes, sino que también permite percatarse de los elementos ideológicos que los grupos dominantes interponen en su construcción, adoptando contenidos distintos a los

requeridos por la cultura popular e imponiendo modelos o estereotipos para reproducir un arte popular a-crítico.

En este sentido, es fundamental descubrir esos elementos de la ideología dominante que se inmiscuyen dentro de la cultura y la música popular para deformar la capacidad de representación popular, más aún cuando estas representaciones mantienen rasgos particularmente vinculados a prácticas transformadoras que intentan construir. Es decir, en esta creación de realidades que contiene la cultura popular aparecen distintos dispositivos dominantes por parte de los intereses hegemónicos que desatan una intensa lucha por apropiarse de sus contenidos para orientar un tipo de concepción deformada sobre la realidad social de los sectores populares. Cuando se observan ciertas prácticas artísticas imperantes en los medios publicitarios de difusión, se alcanza a vislumbrar las estrategias de construcción y creación sobre determinados públicos y sectores de la sociedad. Cada medio de comunicación de masas tiene sus propias tácticas para dirigirse a su audiencia, para crear momentos de reconocimiento y de exclusión, para dotar al público de sentido y para imponer determinados gustos estéticos. Los productores y comunicadores en cualquier medio de difusión se encargan de divulgar música que no sólo interpela a la sociedad como consumidores, sino también para explicarle quiénes son, cómo deben relacionarse con los demás y por qué deben consumir tal o cual cosa.

La música popular es capaz de proporcionar experiencias emocionales particularmente intensas, de hecho, las canciones y los ídolos musicales se involucran emocionalmente mucho más que cualquier otro tipo de intérprete mediático, y ello no ocurre solamente con el objetivo de desarrollar el negocio de las industrias discográficas para vender y centralizar a través de las opciones del mercado, sino también para romper y deformar las prácticas culturales por medio de nuevos estilos y consumos. Al ostentar y contener un significado social, estas experiencias musicales de evidentes rasgos populares se sitúan en un contexto social que las industrias culturales pretende descalificar, para de esta manera conseguir introducir un modo de comportamiento cultural que sea viable manipular.

Debido a las cualidades sociales que reporta su expresión estética y simbólica, la música popular asume una relación de interpelación hacia el campo social que los factores hegemónicos corrompen. Las canciones populares se encuentran tan abiertas a una apropiación de usos sociales (como ninguna otra forma de la cultura popular) que el rol de la ideología dominante es establecer convenciones de carácter social ajeno a sus pertenencias o posesiones culturales.

De ahí que una primera aproximación sea la de esclarecer las diferentes posiciones desde las cuales se edifican determinadas formas de construcción social a partir de las representaciones simbólicas, revelando los elementos ideológicos y populares que intervienen en su formación. En este sentido, afirmar que los que se sienten involucrados de una manera mas intensa en la música popular sean los sectores más marginados de la sociedad, no debe conducir a ignorar los rasgos masivos, modernos e inclusivos que contiene. Pero en un segundo momento es indispensable determinar la manera en que esta interpelación sociocultural del arte y las expresiones simbólicas es recibida y confrontada activamente por los sectores populares, reformando y alterando aquellas formas de construcción social que detentan las diversas prácticas simbólicas.

Ahora bien, ¿Cómo es posible afirmar con tanta rotundidad que una determinada música es mejor que otra? Antes debemos aclarar una cuestión previa que tiene mucho que ver con lo que planteamos acerca de la autonomía del campo musical en párrafos anteriores.

La idea de “trascendencia” se halla vinculada a las expresiones artísticas ilustradas que obtienen un espacio de libertad de sus prácticas respecto de las fuerzas sociales. Correlativamente, la idea de “vulgaridad” acecha a las manifestaciones populares, por ser fiel reflejo de las condiciones decadentes de sus prácticas colectivas por las cuales se desenvuelve para otorgarse una representación inmediata. Sin embargo, la idea de trascendencia juega un papel tan importante en la estética de la música popular como en la estética de la música seria o ilustrada. Igualmente, la idea de afirmación (confundida por los intelectuales ortodoxos como vulgaridad), es igualmente válida para la música culta. En la base de cualquier

distinción crítica entre la música “seria” y la “popular” subyace en estas concepciones una presunción sobre el origen del valor musical. La música seria es importante porque trasciende las fuerzas sociales; la música popular carece de valor estético porque está condicionada por ellas (porque es “útil” o “utilitaria”).

Este argumento, bastante común entre los musicólogos académicos, coloca a la sociología en una posición incómoda. Como la música popular se considera adecuada para hacer teoría sociológica por ser parte de un proceso estético de fuerte determinación social, si nos aventuramos a sugerir el valor de, pongamos el caso, la música clásica explicada a partir de las condiciones sociales que determinan su producción y su consiguiente consumo, se acusará a la sociología de ciencia insubstancial o, siguiendo sus criterios teóricos, de ciencia vulgar (las teorías estéticas de la música clásica siguen manteniendo un cariz decididamente a-sociológico). Relacionar música y sociedad se convierte así, para muchos musicólogos e investigadores académicos, en un cometido distinto en función de la música con la que estemos tratando.

Pero el hecho de plantear una cuestión así es ridículo e inoperante. El sociólogo que trabaja con música popular contemporánea se enfrenta a un conjunto de prejuicios a los que debe renunciar. Si bien procediendo de un modo distinto podemos establecer unos modelos generales en el uso de la música popular, el vínculo preciso (u homología) entre grupos sociales y géneros musicales es más difuso. ¿Por qué se considera al rock and roll una música juvenil y al Tango como un género popular de los arrabales de Buenos Aires? Para responder a estas cuestiones dispondremos de una aproximación sociológica sobre la música popular que se halla definida a partir de sus funciones. Esta aproximación resulta obvia en el campo de la etnomusicología, esto es, en los estudios antropológicos sobre músicas folklóricas y tradicionales, las cuales son explicadas a partir de sus usos en bailes y rituales como instrumentos de movilización política o como componentes que dotan de solemnidad a las ceremonias. Pero al referirnos a sus funciones haremos alusión al empleo en que los diferentes sectores sociales la utilizan para legitimarla como tal.

El rock mestizo logra un reconocimiento social profundo porque presenta y representa los distintos usos que hacen con ella los distintos grupos sociales involucrados. A pesar de que muchos artistas letrados y algunos músicos provenientes de la escena del rock nacional o internacional manifiestan su desprecio o pretenden reducir esta nueva etapa del rock a la vulgarización de la cumbia popular o a la sumisión de los ritmos corrientes de las expresiones populares, este fenómeno que vamos a tratar en los próximos capítulos se incorpora como movimiento musical de representación popular, y en su largo desarrollo histórico logra establecer un mercado de difusión y construcción propio que muchas veces colisiona con el mercado musical más concentrado. (Habría que cuestionar este razonamiento sobre la decadencia del rock por su sumisión a los géneros populares. Si hay algo que coloca al rock nacional en una etapa relativamente empobrecida de producción es la falta de incorporación popular y el exceso de su limitada reproducción individual).

La desvinculación entre los procesos musicales y su fundamento social, acarrea otra interpretación no menos errada en el campo de la creación musical y lírica: la desvinculación entre forma y contenido en toda producción artística. Interpretación que arrastran la mayoría de los críticos del arte y de la música contemporánea que, por disposición teórica-social, llevan a considerar los fenómenos populares como al margen de una posible orientación teórica, como si sus expresiones culturales no fueran dignas de estudio por estar alejada de las tradiciones artísticas producidas por la educación occidental. En el artículo **“Un análisis de coyuntura”**, Mario Franco revela estas indiferencias y nos aporta las herramientas para una distinción entre la poesía popular y culta a través del estudio del Tango:

“El tango es visto por la intelectualidad culta como una poética populista. Asimismo, nadie dudaría en adjudicarle connotaciones de izquierda a la poesía de Pablo Neruda. Los críticos del arte que así razonan –la gran mayoría- desvinculan analíticamente la forma del contenido y así encuentran que si bien el tango tiene una forma popular posee contenidos reaccionarios. En cuanto a la poesía culta se dice lo contrario, que si bien tiene una forma que algunos pueden caracterizar como elitista, sus contenidos son considerados transformadores o revolucionarios o de

*izquierda. En realidad el error está en el método de análisis que produce esta separación entre forma y contenido. El Tango, además del voseo y la utilización dominante de términos del lenguaje coloquial, utiliza formalmente palabras, giros verbales y símbolos que son en sí mismos contenidos. Mientras que la poesía culta inscribe sus contenidos en sus propias palabras, giros y símbolos que no son otros que los producidos por la tradición literaria, o sea de los estamentos superiores del aparato escolar, espacio tradicionalmente vedado a los sectores populares. En otras palabras, la poética culta expulsa a los sectores populares, lo que produce como efecto una mayor separación de los trabajadores manuales de los intelectuales, y por consiguiente, un mayor dominio de los primeros por los segundos. En cambio, la poética popular al elevar a ese plano de generalidad palabras y símbolos del habla común provoca una legitimación ideológica de las expresiones populares de las que aquellas palabras son reflejo, lo que produce como efecto sociológico y en su nivel, una mayor distancia con la ideología dominante y, por lo mismo, una mayor autonomía ideológica de los sectores populares. Se puede decir que el Tango, entre otras expresiones de la cultura popular, brinda las condiciones culturales para la emergencia de los movimientos nacionales en la Argentina. Por todo esto se puede decir que el Tango no sólo es más representativo de los intereses populares sino que, además, es portador de contenidos transformadores y revolucionarios. Asimismo, la poética culta, por regla general, es portadora de elementos conservadores y reaccionarios en la medida que sus efectos propios conducen potencialmente a una sociedad jerarquizada donde se privilegia la cultura y a sus portadores, o sea, a los sectores social y económicamente dominantes”.*⁵⁹

Siguiendo las extraordinarias palabras de Franco, cerramos un capítulo de extensión teórica y nos adentramos de lleno en el análisis de la emergencia de un movimiento musical que hemos denominado “Rock Mestizo” como expresión popular que conjuga los contenidos transformadores y las formas contrahegemónicas para imponerse como rasgo eminentemente nacional.

⁵⁹FRANCO, Mario “El Peronismo hoy: del nacionalismo al neoliberalismo”. Pág. 7

Capítulo 2

Crisis del modelo neoliberal: Dominación y resistencia en los sectores populares

Con el propósito de introducir una mirada sobre los fenómenos musicales y populares que se desarrollan en Argentina durante el período de crisis estructural, es imprescindible comprender la problemática social de los sectores desplazados y marginados del país, las condiciones estructurales y los movimientos socioculturales que han modificado la situación del arte popular en estos últimos años. Por ello, hemos tomado en cuenta el período de crisis estructural en la década del noventa, por considerarla como el paradigma estructural de un nuevo modelo de acumulación que modifica las condiciones sociales de los sectores populares, caracterizada por la exclusión y una creciente dominación ideológica en el marco de la globalización.

La crisis del modelo neoliberal en Argentina provocó un choque cultural importante entre las clases sociales que ha modificado la estructura interna dentro del campo del arte y la cultura popular, como así también los efectos de otros campos que lo atraviesan. Este choque de culturas o subculturas, que se encuentra estrechamente conectado con la dinámica de las relaciones de clase, permite la coexistencia de nuevas formas de intercambio cultural, de reordenamiento simbólico y de nuevas alternativas de integración muy diferentes que obedecen a los desarrollos desiguales de las prácticas culturales que se enfrentan e interactúan como consecuencia de un proceso de transformación social. La cultura popular, como resultado de las contradicciones socioculturales de las clases oprimidas y de sus interacciones conflictivas con las prácticas culturales e ideológicas dominantes, se encuentra sometida a un proceso de reformulación y reposicionamiento que no deja lugar a una dominación pasiva de sus expresiones.

Desde la perspectiva adoptada en esta tesis creemos que es vital considerar el proceso cultural del país inmerso en esta coyuntura de crisis para refutar las concepciones personalistas sobre el arte y la cultura popular y adoptar un análisis integral de las condiciones del país.

La determinación en última instancia de los procesos económicos en la estructura sociocultural, arrastra un proceso de reducción de la autonomía del campo artístico-cultural en circunstancias de crisis, lo que lleva a pensar en una articulación de los cambios estructurales con la dinámica cultural. Si bien las distinguidas autonomías que poseen los dispositivos artísticos en el campo cultural registran formas precisas de separación o dependencia según las circunstancias, durante los años de crisis estructural en Argentina, toda manifestación artística-cultural, se encuentra inscrita en este período, pues, cada una de sus prácticas se insertan en un contexto de aguda contradicción estructural que no escapan a la esfera de la dinámica socioeconómica en conflicto.

Por tanto, se evidencia una contracción de la autonomía cultural con respecto al campo económico debido al entrelazamiento cada vez mayor de los modos de simbolización del lazo social con la situación de crisis, lo que va a trastornar los límites del campo de la cultura, tanto con las relaciones de producción, como con sus categóricas separaciones entre alta cultura y cultura popular, realidad y ficción, vanguardia y marginalidad, nacional y transnacional.

¿No será que es necesario re-pensar la noción de “autonomía cultural” a la luz de los profundos cambios en el contexto sociocultural que han tenido lugar en la última década? El desordenamiento cultural o la disminución de la capacidad autónoma de los procesos simbólicos remiten, no sólo al entrelazamiento cada día más denso entre economía y cultura, con lo cual estamos aludiendo a una relación de constante intercambio y de necesaria influencia mutua entre ambos “campos”, sino también a los choques culturales entre las diferentes clases sociales que impiden a los procesos culturales y artísticos distanciarse de sus conflictos. Podríamos decir que las prácticas culturales en esta época de crisis pasan a ser un lugar donde se producen

procesos de intercambio conflictivos y distintos y en el cual se reaniman los procesos de dominación y resistencia en los sectores populares.

El grado de crisis hegemónica del país que acecha a todas las clases sociales, agiliza un proceso de enfrentamiento que no se reduce a las tensiones políticas y económicas, sino que involucra todos los comportamientos de clase. La dificultad del modelo económico imperante para consensuar los diferentes intereses sociales, origina fuertes conflictos que estallan fuertemente en el año 2001 que trastocan los campos de representación ideológica y cultural. Para pensar en una reformulación de la cultura y de las prácticas populares emergentes hay que pensar en el agotamiento de un modelo socioeconómico que agudiza los conflictos de clase y aligera la caducidad de sus formas estructurales por las cuales aparecían válidas sus representaciones ideológicas y superestructurales.

En el plano cultural, el funcionamiento del Estado revela esta disyuntiva. Los recursos más importantes del país son transferidos a las empresas privadas y el Estado es sustituido como agente constructor de hegemonía, o sea, como organizador de las relaciones políticas y culturales entre las clases. Esta retirada del Estado y este rol privilegiado que tiene la iniciativa privada suprime la capacidad de otorgarle cierta autonomía al campo simbólico para subordinarse a los mandatos del poder económico transnacional. Mientras el patrimonio tradicional sigue siendo responsabilidad del Estado, la promoción de la cultura moderna es cada vez más tarea de empresas y organismos privados. La decadencia del Estado durante los años noventa abrió una etapa de fragmentación social profunda, que a su vez generalizó los conflictos entre las diferentes fracciones de clase.

Lo que resulta importante indicar es que esta autonomía del Estado nacional se fue desquebrajando, fundamentalmente, durante la dictadura militar y la imposición de un modelo económico que destruyó las alianzas de clase y de fracciones en el poder. Básicamente, predominó un proyecto dirigido a destruir las bases que sustentaban el Estado-Nación y donde la burguesía nacional, que no había concluido de consolidarse ideológica y económicamente, se transnacionalizó, es decir, renunció al proyecto de desarrollar un capitalismo nacional autónomo. Una parte de

esa burguesía desapareció víctima de la libre importación y otra parte se convirtió en un grupo de consorcios que abandonaron su condición nacional para aliarse con el capital extranjero. Para comprender más a fondo estas transformaciones ocurridas en el país, hay que situarse en un contexto mayor donde podamos vincular los choques sociales y culturales con el desarrollo del sistema capitalista mundial y la decadencia del Estado nacional. Es decir, el desarrollo de un proceso de expansión imperialista del capitalismo que tiene la necesidad de ampliar el mercado mundial con el objetivo de ocupar los espacios nacionales de producción económica y cultural, ubica a los países latinoamericanos bajo una reorganización económica sujeta al paradigma neoliberal dominante que desembocó en un proceso de desindustrialización intensa, agudizando las contradicciones sociales en todo el territorio nacional y favoreciendo una cultura opresiva y desigual.

Desde una perspectiva histórico-sociológica resulta necesario matizar este diagnóstico en relación con el caso argentino, pues, hasta no hace mucho tiempo la Argentina era uno de los pocos países latinoamericanos que contaba con amplios contingentes de la sociedad vinculados al mercado de trabajo formal –sobre todo en los polos industriales- y por ende, marcados por una situación de goce de derechos (en términos de protección social, estabilidad y derechos sociales). Sin dudas, la sociedad argentina fue una sociedad donde existieron clases medias fuertes y expandidas, y sectores populares integrados en términos de derechos sociales, estabilidad laboral y protección social. En ese sentido se puede decir que la Argentina tenía un piso demasiado alto comparado con otras sociedades latinoamericanas y un techo demasiado bajo respecto de las sociedades centrales, situación que se invertirá durante los noventa y ante el surgimiento de procesos nacionales y populares en Bolivia y Venezuela (más tarde en Nicaragua, Ecuador, etc.). La situación argentina exhibía así cierta excepcionalidad y, por ende, variables distintivas en relación a la construcción de la ciudadanía, aquello que supo sintetizar el “modelo peronista” de los años ‘40/’50.

Sin embargo, más allá de la expansión de las clases medias y la integración de un amplio sector de las clases trabajadoras, la Argentina de los años 60-70 estaba lejos de ser una sociedad “desarrollada” y mucho menos una supuesta encarnación de la

“justicia social”. Aún así, es innegable que, hasta no hace mucho tiempo, era un país recorrido por una lógica más igualitaria y por una distribución de la riqueza mucho menos inequitativa que la de hace unos pocos años atrás. En los últimos treinta años, el pasaje a un nuevo modelo societal se tradujo por una fuerte transformación de las pautas de integración y exclusión social, proceso que multiplicó las desigualdades sociales preexistentes y aumentó las distancias sociales.

La “descolectivización” en la Argentina no tiene una secuencia única. En este sentido, pueden distinguirse por lo menos tres etapas. La primera arranca en los años ´70, a partir del modelo que implementa la dictadura militar. En ese momento se dio la primera ola de desmantelamiento industrial que afectó sobre todo a la clase trabajadora. La segunda ola de descolectivización se concretó bajo con el gobierno neoliberal de Carlos Menem, que afectó sobre todo a los trabajadores industriales, pequeñas industrias, propietarios de comercios y empleados ligados al Estado. La tercera ola que se inició en 1995, implicó una entrada a la recesión y a la desocupación masiva que aceleró la expulsión del mercado laboral y el pasaje al trabajo informal. Recordemos que, si bien este proceso comienza a desarrollarse en la Argentina a partir de los años ´70 y encuentra en los ´80 una fuerte expansión, es en los años ´90 que la desocupación estructural y los espacios informales de exclusión adoptan masivamente la característica de crisis estructural y agónica situación del Estado nacional.

Así, sea en una perspectiva de largo o mediano plazo, la declinación de los marcos tradicionales que estructuraban el mundo de los trabajadores y aquellos sectores populares pudientes devino inevitable.

Uno de los elementos cruciales no es tanto el carácter inevitable de la crisis y la desaparición del modelo tradicional, sino más bien la relación que se establece entre el modelo económico neoliberal y la dinámica o experiencia de los actores sociales: qué impacto ha tenido la experiencia de descolectivización masiva que atraviesa a la Argentina y, en particular, en los sectores populares; qué nuevas formas sociales, qué nuevos lazos ha creado al interior del mundo de los sectores populares la consolidación y crisis del modelo de acumulación neoliberal.

El Estado neoliberal definirá su intervención cada vez más a través de un conjunto de políticas sociales focalizadas que intentaron no sólo penetrar en el terreno de las reivindicaciones políticas de los llamados movimientos sociales populares, sino que además, a través de la articulación entre políticas sociales focalizadas y redes comunitarias, ansiaron controlar la vida y la reproducción de la vida de millones de personas pobres en Argentina por medio de una dinámica “resocializadora”. Orientado a una estrategia de contención del conflicto social y de la miseria, el objetivo del Estado fue integrar al excluido en tanto excluido. Los sectores dominantes del país, reunidos en torno a los requerimientos del capital extranjero, adoptaron aquellos patrones culturales impuestos por las potencias imperialistas que refieren a una ideología de negación de lo propio. Y como tales, las diversas culturas populares que permanecían fieles a su arraigo nacional declinaron ante una dominación que reproducen desde las potencias extranjeras los propios sectores nacionales afincados en el poder económico y político del país.

Por otro lado, la crisis social del país hizo que emergieran distintos movimientos sociales, desde sectores barriales, grupos juveniles, organizaciones piqueteras, entre otros, que fueron fortaleciendo la identidad de una sociedad civil opuesta al sistema político, económico y cultural imperante. Esto significa que no se pueden estudiar los procesos de dominación y resistencia como bloques separados entre si. Como anota García Canclini, *“se insistió tanto en la contraposición de la cultura subalterna y la hegemónica, y en la necesidad política de defender la independencia de la primera, que ambas fueron pensadas como exteriores entre si. Con el supuesto de que la tarea de la cultura hegemónica es dominar y la de la cultura subalterna resistir, muchas investigaciones no parecen tener otra cosa que averiguar fuera de los modos en que una y otra cultura desempeñan sus papeles en este libreto”*.⁶⁰

Para desarrollar estas dimensiones, hemos considerado dos problemáticas (los cambios socioculturales durante el neoliberalismo y la función social e ideológica de la globalización) para abocarlas al análisis de la música popular y el rock nacional en el marco de las transformaciones sociales del país.

⁶⁰ GARCIA CANCLINI “Las culturas populares en el capitalismo”. Pág. 70-71

2.1 Contexto socioeconómico y fin del régimen neoliberal

Los choques culturales que se dan en el marco de la crisis del país durante la década del noventa, los hemos situado, como bien dijimos, en un contexto histórico específico que hemos caracterizado bajo la imposición del modelo neoliberal de acumulación en Argentina. El concepto que hemos adjudicado a “modelo de acumulación” remite a las estrategias de acción de determinados grupos dominantes que aseguran la acumulación capitalista y que representa la capacidad de un bloque dominante de imponer sus propias condiciones hegemónicas. Puede decirse que cada modelo de acumulación deja su impronta en la estructura de las clases sociales y como tal, modifica el campo de la cultura popular en su interacción con los intereses dominantes.

Pero las clases subalternas no permanecen pasivas y a lo largo de toda la década del noventa van a demostrar desde el punto de vista político, social y cultural la manera de iniciar un proceso de lucha y generación de nuevas prácticas contrahegemónicas.

2.1.1 Advenimiento y ocaso del modelo neoliberal en Argentina. Consenso social y transformaciones nacionales

El neoliberalismo en la Argentina encarna un proceso de recomposición hegemónica de las clases sociales que tiene por objetivo consolidar un capitalismo nacional dependiente bajo el dominio de la oligarquía financiera. Es decir, desarrollar un proceso de centralización de la producción y la riqueza en un polo reducido de la sociedad y la exclusión de las masas populares en otro polo. Básicamente, el objetivo del neoliberalismo en América Latina fue el de abrir y desregular las economías latinoamericanas, disminuir los costos laborales y permitir, a través de políticas de cambio fijo, la libre entrada y salida de capitales.

El terrorismo de Estado en 1976 había actuado en el disciplinamiento social para dejar libre un proceso de reformas estructurales que más tarde se expresará en la

necesidad de los intereses del capital extranjero de destruir toda autonomía económica nacional. Este ajuste estructural, instalado definitivamente como política económica dominante durante la década del noventa, significó adoptar políticas económicas recesivas que contrajeran las importaciones y generaran un excedente comercial con el cual pagar parcialmente el servicio de la deuda externa. Fundamentalmente, el ajuste estructural apuntó a crear determinadas condiciones para poner en marcha una modalidad de desarrollo basada en la apertura del mercado interno, la desregulación del sistema financiero y un proceso de privatización del Estado. En fin, para establecer un semi-colonialismo en el país que comenzó la dictadura y consolidaron los gobiernos democráticos posteriores.

El ajuste estructural se entiende de hecho por la forma en que la economía nacional debe adaptarse a las nuevas condiciones de la economía mundial, caracterizada por mercados mundiales más competitivos e inestables. Por eso, debe entenderse en el contexto del fin de una fase de la economía mundial, identificada con la expansión del mercado interno, el consumo masivo, la tendencia a pleno empleo y la fuerte participación estatal en la producción de bienes, y el inicio de una nueva fase que aspiró trastornar las bases sociales que la sustentaban. Las políticas de Ajuste en el país son implementadas por los gobiernos para inducir el tránsito desde un sistema de acumulación en agotamiento a otro nuevo, por lo que siempre se aplican en un contexto de crisis económico, social y político. Estos cambios expresados en las condiciones generales de producción terminan conformando una nueva matriz de relaciones entre el Estado y la sociedad civil.⁶¹

Para comprender esta nueva matriz, hay que indagar la manera en que es implementado el neoliberalismo en Argentina y Latinoamérica. La Reforma del Estado va a tener en nuestro país dos etapas bien diferenciadas, aunque ambas se producen bajo el paradigma del “Estado Mínimo” impulsado por el consenso de Washington. En términos generales, la Reforma I se implementó a comienzos de 1990 e involucró la implementación del “Plan de Convertibilidad”, la privatización, la desregulación y la apertura de la economía. La segunda etapa iniciada en 1996

⁶¹ TIRONI, Eugenio; LAGOS, Ricardo “El Ajuste Estructural”. Pág. 42

guarda continuidad con el plan de convertibilidad y estuvo orientada a extender el ajuste estructural al conjunto de las provincias, pero su singularidad no va a estar dado tanto por sus lineamientos, sino por el hecho de que se desarrolla en un marco sociopolítico distinto: el desempleo estructural. Así, la desocupación, que en el capitalismo clásico pasaba a formar un proceso coyuntural quedó instalada como un rasgo estructural del modelo neoliberal. A su vez, la ley de “Emergencia Económica” y de la “Reforma del Estado” fue implementada gracias al Plan de Convertibilidad, ya que fue utilizado con fines propagandísticos para favorecer las reformas estructurales.⁶²

En la primera etapa de los noventa, los grupos económicos más concentrados conformaron un nuevo *establishment*, una nueva alianza entre las empresas transnacionales, los bancos acreedores, los organismos financieros y la oligarquía nacional en su nueva etapa, que entre 1991 y 1994 pudieron sobrellevar un oportuno consenso político y económico, debido, fundamentalmente, a las privatizaciones, ya que permitieron la asociación o alianza de los grupos locales con los bancos y empresas extranjeras en el marco de formidables beneficios. Esta comunidad de negocios subordinó a gran parte de la clase política a su mera gestión, cediendo su condición de representantes de la sociedad argentina y efectivizando un plan de exclusión y destrucción nacional.

De esta manera, el ajuste estructural de la década del noventa inducido como fiel encarnación del modelo neoliberal, recaerá sobre los sectores más vulnerables de la sociedad y a los que ahora se agregaba la gran clase media argentina, la misma que aprobó muchas de las medidas de reforma estructural.

Detengámoslos en este punto de capital importancia porque si algo evidencia este largo proceso de imposición neoliberal es la existencia e intervención de dos factores sociopolíticos fundamentales para su ejecución: Por un lado, la composición de una clase media en la estructura social argentina considerablemente influyente, y

⁶² GAMBINA, J. “Estabilización y reforma estructural en Argentina (1989/99)”. Pág. 190

por otro lado, la existencia de un partido político nacional y popular desde el que se ejecutan las políticas económicas neoliberales.

Veamos entonces:

1)- Para conseguir instaurar el modelo de acumulación neoliberal fue necesario la existencia de una gran clase media (como ningún otro país de Latinoamérica) que “culturalmente” justificara el advenimiento y la permanencia de un nuevo paradigma económico periférico. La clase media en Argentina, cuyo desarrollo y amplitud demuestra su importancia política y social a lo largo de la historia nacional, fue forzosamente seducida por el capitalismo occidental para adoptar un comportamiento ajeno a las condiciones nacionales y adecuado a los intereses del capital transnacional, es decir, un comportamiento social y cultural conforme a los requerimientos de la globalización mundial.

Lo que queremos decir con esto es que jamás los nuevos grupos de acumulación nacional dominantes en Argentina hubiesen podido implementar un modelo basado en la lógica del mercado mundial sin el consentimiento de la clase media argentina, pues su fuerza de incidencia en la estructura social posibilitó la necesaria aprobación de toda la sociedad argentina. Como los sectores medios son los que habitan en mayor medida como agentes sociales expuestos a los aparatos ideológicos de dominación a través de las instituciones económicas, educativas y culturales; y como durante los primeros años de la década del 80 permanecieron separados de las clases trabajadoras como resultado del proceso de disciplinamiento social exigido por la dictadura, ratificaron en los noventa su apoyo a un nuevo modelo capitalista en desmedro de las clases populares y los sectores más vulnerables del país.

La drástica disminución de la inflación lograda por la convertibilidad, el aumento del consumo masivo y el proceso de modernización significativo que emprendió el capital internacional, proporcionó un clima favorable de consenso social para implementar el proceso de reformas estructurales. Indudablemente, la clase media argentina, posibilitó aquel consenso social y recibió como suya una cultura de extranjerización forzosa. El mismo consenso y la misma cultura por la que, años más tardes, fue saqueada por una crisis que cuestionó su existencia.

No estamos queriendo apuntar con esto que la clase media nacional fuera la responsable social de permitir el advenimiento de tal proceso de destrucción nacional, y por tanto, la culpable de las atrocidades del neoliberalismo, sino que estamos señalando cómo esta clase, desde su posición y determinación estructural, mantuvo en su seno formas culturales forzosas de sumisión política e ideológica que facilitaron y facilitan los procesos de dominación transnacional.

2)- De la misma manera que la existencia de una clase media culturalmente sometida a los propósitos del poder económico hizo posible el cumplimiento de un modelo de acumulación por medio del consenso social, el proceso de desmantelamiento del Estado no hubiera sido posible sino a través de un partido político con un alto consentimiento popular: el “Partido Justicialista”.

El justicialismo menemista apeló a la ideología peronista para captar los votos y el asentimiento de las clases populares y llevar a cabo un proyecto de sometimiento a la hegemonía de Estados Unidos. Las reformas menemistas se establecen en nombre del peronismo y a través del establecimiento de alianzas con los sectores económicos vinculados a las corporaciones multinacionales se hace permisible en los sectores populares una ideología que progresivamente va a traicionar sus fundamentos. Es decir, *“las masas populares no siguen programas políticos por sus enunciados o por sus declaraciones explícitas (si fuese así, en un extremo argumental las masas siempre deberían votar por el socialismo) sino que votan o se pronuncian por formulaciones integrales. O sea, programas que contemplen en sus enunciados positivos una cierta articulación con lo que hemos llamado intereses ideológicos”*.⁶³ Claro, estos intereses ideológicos a lo que acuden las masas populares en el justicialismo menemista, son los intereses que elaboró el peronismo en sus orígenes, los mismos que se verán desfigurados por el menemismo neoliberal.

Esto evidencia una fuerte vinculación ideológica de las masas populares con el peronismo que hizo que la dirigencia justicialista acudiera a aquellas tradiciones para hacer uso de su legitimidad política. De esta manera, las políticas económicas

⁶³ FRANCO, Mario “El Peronismo hoy: del nacionalismo al neoliberalismo”. Pág. 6-7

de ajuste fueron posibles implementarlas gracias a la burocracia política-sindical y la subordinación del Poder Judicial a los designios del Poder Ejecutivo. Correlativamente, fue necesario un pacto político entre los dos partidos políticos de mayor convocatoria (El llamado “Pacto de Olivos” entre Alfonsín y Menem) y la sumisión de Argentina a las recetas del Fondo Monetario Internacional (FMI).

El Radicalismo dejó de interpretar a las capas medias y el Justicialismo, bajo la conducción menemista, dejó de lado las reivindicaciones de la clase trabajadora para apoyar el proceso de exclusión más drástico de la historia argentina contemporánea. Tanto el Peronismo como el Radicalismo comenzaron a socavar su propia base de sustentación. La base social misma del peronismo: desocupados, trabajadores, piqueteros, etc. es excluida y hasta reprimida por el propio partido justicialista en los sucesos del año 2000.

Estos dos factores sociopolíticos que describimos como alentadores sociopolíticos y culturales del modelo neoliberal, fueron los mismos que presentaron profundas crisis y ocasin cambios de paradigmas años más tarde. El neoliberalismo aplicado a destajo había acabado con el sistema financiero, es decir, con la forma de un capitalismo dependiente que mostraba una crisis existencial en todos los espacios sociales. Por eso, tanto los partidos políticos como la misma clase media (alejada de su determinación estructural tradicional) revelaron una relación muy confusa con los sectores populares, asimilando y diferenciando constantemente sus prácticas culturales como resultado de la transformación de la estructura social.

La clase media sufre un proceso de descendencia social como nunca antes en su historia conoció y, en su situación de paulatino empobrecimiento, reveló dificultades de adaptación a la nueva situación. Correlativamente, la crisis terminal del neoliberalismo trajo consigo una lucha intensa entre las fracciones dominantes, pero sin duda, los sectores populares fueron los más perjudicados por el modelo. El repudio generalizado de la sociedad a la clase política impuso el voto bronca como expresión de cambio y una etapa de lucha social se abrió en el país.

La recesión de más de tres años se convirtió en una larga depresión: el trabajo informal, que era del 17% en 1975, de 27,2% en el año 1990 y del 40% en el año

2000, tradujo la vulnerabilidad de la clase trabajadora que poco a poco se convertía en una clase con una cultura de trabajo casi inexistente. El 54,58% de la deuda externa fue contraída por los gobierno de Menem. Entre 1976 y 2001 la desocupación trepó del 3% al 20%, la pobreza extrema de 200.000 personas a 5.000.000; la pobreza de 1 millón a 14 millones; el analfabetismo del 2% al 12 %; en el 2001, apenas el 4% de los desocupados recibía un subsidio del Estado; la importaciones pasaron de 4.076 millones de dólares en 1990 a 25.242 millones en el año 2000; el 10% más rico de la población se quedó con el 48% de la renta nacional.⁶⁴

Claro que en esta época neoliberal, como sostiene Canclini en “Consumidores y ciudadanos”, los objetos culturales pierden la relación de fidelidad con los territorios originarios; que la cultura es un proceso de ensamblado multinacional (“*un montaje de rasgos que cualquier ciudadano de cualquier país, religión e ideología puede leer y usar*”)⁶⁵; que las identidades se reconfiguran en el consumo; que las tendencias privatizadoras de las empresas transnacionales reestructuran la vida pública; que las formas tradicionales se incorporan subsumidas al mundo se la informática; que la política se hace desde la espectacularización de la televisión y el mundo mediático; que los códigos que nos unen son compartidos cada vez menos por identificaciones de clase, de etnia; etc. Pero si esto sucede así de esta manera, no significa que sea así eternamente y compactamente, sino, por el contrario, porque obedece a un sistema de conexión mundial y a una hegemonía reinante que hace aparentar la disolución de las clases sociales y la resignación de las alternativas de construcción social e identidad nacional. En fin, todas aquellas modalidades que aparecen (más como deterioros defectuosos en los países dependientes que como superación de las desigualdades entre los territorios y los consumos entre diversas regiones) son consecuencia de aquellos indicadores que señalamos más arriba y, por consiguiente, son el resultado de un modelo que asigna un lugar específico en el

⁶⁴ BONASSO, Miguel “El palacio y la calle. Crónicas de insurgentes y conspiradores”. Pág. 86-87

⁶⁵ GARCIA CANCLINI “Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización”. Pág. 16.

concierto mundial, el cual está determinado básicamente por una mayor desigualdad que irrumpe en todos los ámbitos. Desigualdad que no siempre se presenta en forma de supuesta perpetuidad.

Por todo eso, el 19 y 20 de Diciembre del 2001 significó la ruptura del modelo neoliberal y representó la movilización de una sociedad que exigió por el cambio de un modelo económico, político y cultural, revirtiendo aquella pasividad de resistencia política que acarreaba desde décadas.

La clase media por fin se levantó, pero no solamente porque habían acorralado los ahorros que mantenía en los bancos, sino por razones más profundas: empezaba a ver su reflejo de clase en las condiciones nacionales de bastos sectores sociales que impulsaban el cambio del modelo, y que mas tarde sintetizaron muy bien las reivindicaciones de la clase media empobrecida y los sectores populares desocupados. Es decir, muchas movilizaciones y reclamos sociales vinieron a decir que era posible una nueva alianza de clases entre dos actores sociales castigados por el modelo: los desocupados de los suburbios más pobres y los caceroleros de la clase media. (Un sector ponderable de la clase media había simpatizado, como nunca antes, con los trabajadores desocupados, piqueteros y organismos de representación política popular).

Aunque espontáneamente, las manifestaciones de esas 48 horas demostraron que la gran eclosión popular le debía algo a las luchas previas en contra del modelo, fundamentalmente, la lucha de los piqueteros y desocupados del país (en el año 1997, se sucedieron 140 piquetes, 252 en 1999, 514 en el 2000 y 1.385 en el 2001).⁶⁶ En todo caso, los desocupados, convertidos en piqueteros, assembleístas, etc., demostrarán ser un “nuevo actor social” llamado a modificar el fondo del mapa de las luchas populares argentinas. La política volvió a la calle: se multiplicaron los espacios de encuentro, se dejó de lado el individualismo menemista de los años lindos del país y se engendraron infinidades de procesos de auto-organización comunitaria que expresaron la creación de nuevos lazos sociales. Organizaciones y movimientos sociales de todo tipo, piqueteros, experiencias políticas

⁶⁶ Ob. Cit. Pág. 134

autogestionarias novedosas, fábricas recuperadas, trueques, proliferación de colectivos contraculturales, organizaciones barriales, etc., empezarán a plasmar después de los sucesos de 2001 sus demandas sociales sobre un nuevo espacio político del país.

2.1.2 Cambios socioculturales y choques culturales entre clases sociales

El contacto o choque cultural entre clases sociales siempre ha existido, en la medida que la clase dominante busca penetrar culturalmente las clases populares subalternas a fin de perpetuar su dominio y asimilarlas a su nivel social, mientras que al mismo tiempo los sectores dominados buscan formas de resistencia a esa colonización, a la vez que luchan por liberarse. No obstante, esta dialéctica dominación-resistencia presenta características particulares según las realidades sociales y el desarrollo del Estado capitalista en su conjunto.

Como bien señalamos más arriba, no existe la cultura en general realzada sobre las condiciones de clase, ni, mucho menos, la existencia de la cultura popular como esencia de un grupo determinado, sino que representa las desigualdades y los conflictos entre los sistemas culturales. Al contrario del relativismo cultural que piensa a cada cultura como existiendo fuera de las otras o bajo una organización igualmente coherente con respecto a las demás, hemos propuesto su indagación bajo las condiciones de interdependencia que ellas mantienen y que hacen a un desarrollo cultural desigual de los bienes materiales y simbólicos.

En la historia moderna nacional, nunca antes una crisis –como se puso de manifiesto en los últimos años de la década del noventa– reveló la pérdida de la presencia del Estado Nacional para consensuar y recomponer el equilibrio inestable entre las fracciones y clases sociales, como así también, jamás ostentó un empobrecimiento tan creciente de la clase media y la marginalidad extrema de los sectores populares. Por eso, los choques o contactos culturales que se dan en el país en esta etapa tienen como causas profundas a los factores económicos-políticos, pero obedecen también a los factores culturales e ideológicos en la medida que toda

expresión nacional de la sociedad refiere a las diferentes combinaciones que los distintos actores sociales han originado en su encuentro a lo largo del proceso histórico. Sin embargo, el motivo cultural básico de estos encuentros ha sido la desunión nacional o, si se prefiere, las formalidades aparentes de la unidad nacional sin los requisitos reales de esa unificación. (Sería impropio afirmar que la unidad nacional no haya existido, pero fue sofocada como consecuencia de la falta de modificaciones estructurales que dicha unidad presupone y alienta). Es por eso que, tanto los factores económico-políticos como los culturales e ideológicos se hallan fuertemente vinculados, de manera que es impropio estudiarlos aisladamente u opuestos entres sí.

Concibiendo la cultura popular en conexión con los conflictos entre clases sociales de este periodo, advertimos cómo los grupos populares o desplazados mantienen en su organización cultural elementos simbólicos que provienen de su contacto con la cultura de masas y de las prácticas de consumo perpetuados por las clases dominantes, pero que al momento de erigir cualquier tipo de manifestación cultural se embarcan en un proceso de asimilación y diferenciación. De ahí que coexista un complicado modelo de convergencia cultural por cómo son asimilados los procesos culturales en este período, lo que evidencia la existencia de un proceso de reestructuración nacional entre las diferentes clases sociales. Es decir, el nivel de desigualdad entre las diferentes clases sociales hace que, cuando tomen fuerte contacto durante la crisis, las prácticas simbólicas y culturales de cada clase no pueden desarrollarse autónomamente sin el contacto y conflicto con la cultura popular. Ni el conflicto social del este periodo, ni la represión política o la parálisis económica interrumpen el intercambio sociocultural, sino que los exponen de manera tal que los sectores populares adhieren a sus determinaciones.

A diferencia de otras épocas, donde a pesar de la inestabilidad política existía un sentido económico relativamente constante, asistimos a una intensificación de los enfrentamientos de clase que deja expuestas las contradicciones sociales en el campo cultural.

Dentro de las transformaciones que atraviesan a toda la estructura social, la clase media es la más perjudicada y la que, admiradora del escenario internacional, decide suicidarse culturalmente, pues acepta toda subordinación cultural y queda desprotegida durante la crisis aguda que sacudió su condición histórica. Así, ingresa al campo popular sin fuerza material ni cultural para ostentar una cultura que sea capaz de levantarse y transformarse críticamente en su estado de marginalidad y que le permita soportar un choque cultural con las clases populares para desarrollarse, cosa que si sucede con los sectores populares y algunas fracciones medias de la sociedad menos habituadas al tejido del capital transnacional. Estos sectores medios indiferentes a la cultura popular y nacional no buscan encontrarse honestamente en las tradiciones populares e ingresan al campo popular diferenciando sus prácticas, conductas y estilos de vida a través de un tipo de arte preparado para el consumo más inmediato que promueve la globalización, a la vez que busca adueñarse de algunos elementos populares para arrebatarlos e incorporarlos como bienes arcaicos y sin valor social. Aunque en algún espacio de ficción logran reconocerse con algunas de las prácticas populares para escapar de determinados aparatos de dominación, en la realidad juzgan y condenan muchas de sus expresiones.

De más esta apuntar como en muchas de la naciones subdesarrolladas, las élites nativas y las clases medias poseen por lo común un escaso conocimiento de la cultura popular (que no es más que su propia cultura nacional), ya que la naturaleza jerárquica de sus sociedades inhibe la comunicación entre una y otra clase. Sin embargo, en esta coyuntura de crisis, las jerarquías sociales de las clases populares en su conjunto son fuertemente reducidas, lo que posibilita que, paralelamente a estos sectores medios presumidos, también existan sectores o grupos medios que ingresan al campo popular con el objetivo de articular sus prácticas sociales e identificar sus manifestaciones culturales y simbólicas para lograr reconocerse rápidamente en la cultura popular, de la cual ya es parte. En este caso, sucede que los sectores medios se incorporan a las filas de la clase popular, mezclando sus tradiciones culturales con la fuerte franqueza de la cultura popular.

De la misma manera, las clases populares también sufren estos embates sociales y estas transformaciones socioculturales, llegando muchas veces a involucrarse en

procesos simbólicos inadecuados, ya sea distanciándose de su propia cultura para admitir expresiones opuestas o para involucrarse aún más en un proceso de proyección social desde la cultura nacional.

Siguiendo a Minujín podríamos distinguir tres categorías de pobres: pobres estructurales, nuevos pobres y los empobrecidos. Todos presentan puntos en común y profundas diferencias, pero *“se emparentan en que todos ellos resultaron perdedores en la Argentina de las últimas décadas”*.⁶⁷ Si algo se puede interpretar de este fenómeno de la pobreza es su heterogeneidad. A principios del año 2.000 centenares de miles de personas de todos los rincones del país, de todo tipo de ocupaciones, niveles educativos y culturales diversos, pasan a formar parte de las filas de la pobreza. Esta heterogeneidad responde, como hemos visto, a la situación desigual en que experimentan las distintas esferas de vida los sectores nacionales.⁶⁸

Las transformaciones que se suceden en el corazón de la cultura popular debido a estas interacciones de sectores sociales desiguales, colocan a las prácticas artísticas populares en una relación que permite la reelaboración activa de las mismas, de manera que emergen de un modo distinto y reconstruido.

Podemos esbozar entonces la siguiente suposición: si algo tienen los procesos culturales artísticos populares es la fascinación-rechazo que producen según la posición e interés de clase conservada, incitando un proceso de producción simbólica como recurso empleado para distinguirse o asociarse. En este sentido, las manifestaciones que se producen en el ámbito de la música popular cuando intervienen distintos grupos sociales que combinan sus prácticas, no son idénticas demostraciones para cada uno de esos grupos, lo que vislumbra que existen realmente sectores sociales con capitales culturales diversos para apropiarse de algo con sentidos considerablemente diferentes. Demostrar el grado de convergencia y relaciones socioculturales que existen en esta especial coyuntura de transformación nacional, nos llevan a considerar la manera en que son indagados los fenómenos

⁶⁷ MINUJIN, A.; KESSLER, G. “La nueva pobreza en Argentina”. Pág. 41

⁶⁸ Ibidem, Pág. 43

culturales y musicales, pues no se puede estudiar la producción de un fenómeno musical emergente en forma aislada y exclusiva sin tener presente las prácticas y los componentes simbólicos de todos los grupos sociales que se encuentran en relación interactiva. Si bien los procedimientos y las afinidades estéticas van a estar delimitadas por el lugar que ocupan los distintos actores sociales en el proceso artístico, la especificidad de este fenómeno del rock mestizo que vamos a analizar está determinado en gran medida por las relaciones que se establecen con la realidad social del momento, lo que convierte en imprescindible la preeminencia que posee la cultura popular para su manifestación.

El carácter dinámico de la estructura social con el campo artístico, la vinculación de los procesos simbólicos con los conflictos generales de clases y los procesos contiguos de asimilación y diferenciación cultural según la posición establecida, se evidencia muy vigorosamente en el caso argentino para comprender las razones de la dominación y emancipación popular. Las transformaciones sociales y económicas generan alteraciones convergentes en la producción artística y cultural del país que permiten que los conflictos sociales deriven en la necesidad, por un lado, de que los intereses dominantes intenten legitimar y afianzar el poder económico mediante la acumulación de capital simbólico, y por otro lado, que los sectores populares busquen nuevas formas de comunicación recíproca para aspirar a una salida favorable y transformadora.

En esta coyuntura nacional, es portador de la cultura popular no sólo quien tiene determinadas características étnicas y ocupa tal o cual lugar en el conjunto social, sino quien se siente popular y se reconoce en los productos simbólicos populares de manera legítima. Por eso, insistimos en decir que la cultura popular durante este momento pasa a ser el lugar donde el conjunto de prácticas diversas de los diferentes grupos o grupos subalternos se reconocen como expresiones afiliadas que producen manifestaciones artísticas particularmente propias. Y a su vez, podrán ser propias de un grupo social no sólo las formas culturales generadas dentro del mismo, sino aquellas que, provenientes de otros sectores socioculturales, son incorporadas, asumidas como propias y consideradas aptas para expresar su condición de vida

social, siempre y cuando estos sectores se encuentren implicados en el proceso de interrelación cultural.

El desarrollo de la cultura popular en los sectores subalternos de nuestra sociedad no puede producir ningún desarrollo sin la confrontación crítica con otras manifestaciones o prácticas culturales concretas. Al decir de Colombres, esta confrontación no obedece a una necesidad de elevación hacia los cánones de la globalización o a un reconocimiento social en base a feroces luchas por imponerse, sino que permite darles plena conciencia de su identidad y estimular un proceso de creación y recreación constantes.⁶⁹ El rock Mestizo al que aludimos es el producto multideterminado de actores populares y desde su emergencia marginal logra constituirse a través de elementos procedentes de otras expresiones socioculturales. Su facilidad de combinación musical es una fehaciente muestra de cómo el rock puede convivir con los ritmos de cumbia, melodías de folclore o distorsiones de hardcore. Por eso, en su complejo de integridad deben también excluirse algunas prácticas que pueden deformar su destino eminentemente popular.

Ya desde los orígenes del rock pueden apreciarse esos procesos de intercambio cultural. El impulso del origen del “rock and roll” tuvo que ver, fundamentalmente, con los contactos entre la música negra y la música blanca en Estados Unidos. Como los músicos negros y aquellos músicos de raza blanca de bajos ingresos en el sur del país estuvieron obligados a grabar en sellos independientes durante mucho tiempo a causa de su censura en emisoras nacionales, el intercambio cultural entre unos y otros con el objetivo de ganar más espacios de difusión, generó una influencia de estilos bidireccional. Así, las formas de la música blanca ayudaron a sobrevivir a intérpretes de jazz y blues, que evolucionaron hacia un estilo que más tarde habrá de conocerse como Rhythm & Blues y que la juventud norteamericana en busca de sonidos electrizantes no cesó de asimilar. Incluso hoy, ante las persistentes desigualdades que existen en los Estados Unidos entre blancos y negros, el rap o el hip hop que desarrollan los músicos de barrios pobres de Estados Unidos es un claro

⁶⁹ COLOMBRES, Adolfo “Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente”. Pág. 297-298

ejemplo de como es tomado y reproducido por músicos blancos (no es casual que uno de los exponentes actuales más brillantes del hip hop en Estados Unidos sea de raza blanca).

Toda expresión musical dentro del campo del rock se encuentra afectada por el encuentro de las desigualdades socioculturales. El desarrollo del rock nacional en Argentina no es más que la historia de la lucha ideológica entre diversas posiciones socioculturales. Tanto su comienzo como su posterior afinamiento como expresión de la cultura juvenil nacional, ha estado convulsionada por estos factores y, a lo largo de su conquista de autonomía cultural, fue terreno de disputa de intereses sociales contrapuestos.

Como observaremos más adelante, el desarrollo del rock nacional en el marco de las relaciones sociales presenta un esfuerzo ideológico de la industria cultural dominante de romper con las expresiones de la música popular, razón por la que ha sido constantemente resistida por los sectores populares que participan en su promoción.

De la misma manera, la emergencia del Rock Mestizo es la ocurrencia de múltiples expresiones musicales que se derivan de las condiciones culturales de determinados sectores sociales que se encuentran en este periodo de crisis nacional. Aquí, la marginalidad es el espacio propicio para su emergencia y la cultura popular el campo oportuno de la unificación de sus diferencias.

Evidentemente, el surgimiento de este fenómeno no se revela únicamente por el cambio de las relaciones culturales entre las clases, sino que también irrumpe en la escena del rock por el cambio en las relaciones entre el Estado nacional y la globalización, la crisis de la autonomía cultural del rock nacional y la declinación de sus prácticas en esta especial coyuntura. Plantear hoy el tema de la cultura del rock equivale a situarse en una encrucijada en la que convergen todas estas cuestiones. El avance de la globalización ha sido de gran estimulador de estos procesos y de las relaciones sociales en todos los espacios artísticos, incitando en las clases populares una colonización ideológica en cada una de sus expresiones nacionales. Por eso, esta convergencia complicada entre clases y sectores se profundiza aún más con los

efectos de la globalización que actúa a partir de este choque cultural profundo. Pero la cultura no puede construirse hoy en día sin esta tensión constitutiva, existencial y vital entre los valores universales, regionales, nacionales, etc., por lo que es indispensable modificar el ejercicio de la globalización en el campo de la cultura y el arte nacional de manera que su advenimiento sea provechoso, viable e inseparable de las condiciones nacionales.

2.2 La función social de la globalización ideológica y cultural

Globalización es un término recurrente en el contexto mundial actual. De origen anglosajón, comienza a utilizarse con mayor difusión a partir de la década del 90, cuando desaparece el campo Socialista e irrumpe en la palestra mundial la idea del “Fin de la Historia” y la creación de una “Aldea Global”. Pero el modo de producción capitalista es internacional desde sus orígenes y las concepciones sobre la eternalización de las relaciones capitalistas no son más que las falsas ideologías de su consolidación mundial. Desde la Conquista y hasta las diversas etapas por las que ha atravesado el capitalismo, la globalización refleja una nueva era imperialista de dominación y profundización de la opresión de los pueblos, llevando a límites insospechados el dominio hegemónico de Estados Unidos sobre el mundo de la forma más cruel. El proceso encaminado al desarrollo extensivo y la consolidación de las relaciones de producción capitalista se llevo adelante a partir del proceso de acumulación originaria del capital, el cual suponía la extracción de riquezas en unas partes del mundo con vistas a garantizar aquel objetivo en otros. Es por esto que la globalización debe ser considerada como el momento actual de la internacionalización del capital que a su vez es la internacionalización de las tres formas funcionales del capital: capital mercancía, capital productivo y capital dinero, donde el nivel de concentración y centralización del trabajo, el capital y la propiedad, toman magnitudes acordes con el desarrollo extraordinario de las fuerzas productivas a nivel mundial.

Una acentuada redistribución del ingreso a favor de los más ricos, el creciente predominio del sector financiero en la economía mundial, el intento de reducir el rol de los Estados nacionales en beneficio de unas leyes del mercado y una diferencia cada vez más abismal entre las potencias hegemónicas y el mundo periférico son las características más perseverantes de la globalización.

Siguiendo los propósitos de nuestro trabajo en materia cultural, es necesario señalar, que más allá de lo novedoso en materia de factores económicos y tecnológicos, lo fundamental radica en el carácter superestructural e ideológico que manifiesta la globalización. Si bien responde con mayor firmeza a un proceso estructural derivado de la evolución y contradicción de la hegemonía mundial, no constituye un proceso absolutamente económico y distante, pues su actual evolución esta siendo, ahora más que nunca, impulsada por fuerzas que le imprimen un determinado carácter superestructural ligado al plano de las ideas y la cultura. Es decir, el fenómeno no es sólo económico, sino que abarca a todas las esferas, incluyendo muy reforzadamente a la ideología en tanto sustento inevitable de la realidad económica actual que ha sido impuesta a los países periféricos bajo el nombre de Neoliberalismo. Estamos pues, en presencia de un proceso de expansión del capital transnacional que durante la década del noventa alcanza a consolidarse: **La Globalización Neoliberal.**

Es por todo esto que afirmamos que el neoliberalismo es política e ideología de un sistema que económicamente ha alcanzado un nivel de desarrollo superior en su funcionamiento a escala internacional, cuestión esta que a pesar de tener un gran basamento objetivo, también ha podido imponerse como camisa de fuerza a la mayoría de los habitantes de este planeta a través de los sistemas culturales ideológicos. Es decir, ha logrado minar la superestructura política, jurídica, ideológica y cultural, afectando el funcionamiento de los Estados y el sistema internacional. Y esto es lo que entraña el fenómeno de la globalización en la República Argentina y Latinoamérica.

2.2.1 Identificación y diferenciación social inducida por la globalización cultural durante la crisis nacional. El desarrollo desigual de la globalización y el capitalismo dependiente

Cuando analizamos el proceso de la globalización en el campo cultural de Argentina en la década del noventa, el estudio de los choques culturales que se desarrollan entre las diferentes clases sociales se hace aún más complejo y su indagación deviene inevitable para comprender el proceso de globalización cultural.

Estos choques o contactos socioculturales que se dan entre los diferentes sectores sociales del país como resultado de la crisis neoliberal, no sólo revela la incapacidad de la globalización para conservar las relaciones sociales, sino que le señala a las mismas el modo en que deben someterse a los propósitos del capital. O sea, al formar parte de la estructura de dominación en el país, la globalización interviene en las transformaciones de la estructura social a fin de perpetuar la desigualdad social imperante y como tal, recurre a las representaciones simbólicas de la sociedad para dificultar un proceso de cambio en las relaciones sociales. Básicamente, estas representaciones son utilizadas con el objetivo de deformar el reflejo de la cultura popular-nacional y ocultar bajo la ideología dominante las proyecciones populares de la cultura nacional en condiciones de crisis.

Como los efectos de la globalización sirven, en esta coyuntura de crisis nacional, para producir procesos de asimilación, diferenciación y aculturación entre las diferentes clases sociales, al estudiar los procesos de la globalización no hay que olvidar la total importancia que tienen las clases sociales a la hora de definir las relaciones conflictivas entre los sistemas culturales. Más precisamente, en tanto no se puede analizar cualquier situación cultural, por más global que sea, al margen de la lucha de clases, y como el proceso de la globalización afecta a todas las clases (de diferentes modos), hay que tener en cuenta la función que cumplen sus transformaciones y sus choques culturales a la hora de interpretar las consecuencias de la globalización en el país.

La globalización actúa modificando las estructuras socioculturales y penetra en las sociedades periféricas de modo de producir articulaciones y diferenciaciones entre las clases sociales para suplantar las bases de identificación cultural de una nación. Es decir, introduce a los países periféricos un conjunto de mecanismos culturales de homogeneización y diferenciación para afrontar de manera particular su influencia según las relaciones de clase y la inserción mundial que se establezcan en los países periféricos. Esto quiere decir que la globalización no permanece ajena a las condiciones de crisis estructural que se producen en el país y, por el contrario, aspira a ejercer su ocupación modificando las dinámicas de dominación hegemónica. (Cuando hablamos de “identificación” es para dar cuenta de los procesos dominantes de la globalización que tienen como finalidad imponer un modo de comportamiento homogéneo entre los diferentes sectores sociales. Cuando hablamos de asimilación, es para referirnos a los procesos que son codificados por los sectores populares que impiden cierta adecuación de los intereses dominantes de la globalización.)

La intención de los procesos de la globalización en el terreno cultural es generar diferenciaciones allí donde los choques culturales desatados por la crisis han provocado cierta unificación entre las clases populares con el fin de desintegrarlas, dividir las y fraccionarlas, mientras que induce un proceso de homogeneización allí donde se hacen visibles estos choques culturales entre los distintos sectores dominados, con el objetivo de ocultar, bajo el privilegio ideológico y económico, las divisiones de clase y el profundo grado de enfrentamiento que alcanza íntegramente a los sectores dominantes. Esto es, mientras se les impide a los sectores populares un desarrollo alternativo de producción sociocultural, se reordenan los elementos productivos y simbólicos de los distintos actores sociales para adaptarlos a las necesidades de la hegemonía dominante en función de sus realidades alteradas. O dicho de otra manera, mientras, por un lado, se aspira a representar abruptamente las divisiones sociales para impedir un contexto favorable de posible unificación de intereses entre los sectores subalternos, por otro lado, opera un proceso de homogeneización que aspira imponer un comportamiento cultural uniforme en los sectores populares para instrumentalizar aquellas prácticas culturales que sean factibles de dominar.

Ahora bien, al ser absorbidos por un sistema unificado que la globalización exhorta, todas las formas de producción son homogenizadas, sin que esto implique que se iguallen los recursos, pues, es un objetivo en sí mismo no eliminar las distancias sociales. Veamos este punto más detenidamente para poder continuar sobre un examen más concreto de la cultura popular en el marco de la globalización neoliberal.

Para inferir en la cultura popular, la cultura de masas, fiel prototipo de la globalización, toma elementos de ella y los resemantiza, mistificándolos y embobeciéndolos, a la vez que colocándolos en un nuevo contexto cultural para producir un proyecto ideológico impuesto de características diferentes a lo popular. De la misma manera, los sectores locales dominantes resemantizan los elementos que apropia de la cultura popular para fortalecer su identidad como fracción representante de los intereses nacionales y así presentarse culturalmente por encima de las clases subalternas que mantiene bajo su dominio. Los sectores populares quedan así, sujetos a una encrucijada cultural de la cual no pueden escapar sin apelar a las reglas de la cultura popular.⁷⁰

Aquí es donde debería plantearse la cuestión, porque lo que produjo la crisis en Argentina fue un reacomodamiento de las clases sociales, una reestructuración de su composición que la globalización aprovecha constantemente para actuar de forma de intervenir en una reestructuración cultural y económica adecuada a sus pautas ideológicas de dominio. Con el doble objetivo de integrar y distanciar a las clases populares en el desarrollo capitalista, la globalización aprovecha el proceso de transformación de las clases populares en Argentina y aquellos países periféricos en estado de crisis estructural para reorganizarlas bajo una lógica de producción simbólica que permita mantener subordinada su capacidad de transformación.

Es muy importante, entonces, saber interpretar el rol y la instancia funcional de la globalización, porque la actual reconfiguración de la cultura nacional, no sólo está conectada con los mecanismos de dominación que entraña la globalización, sino más

⁷⁰ Ibidem, Pág. 21

bien con un fenómeno anterior y paralelo a esta: la intensificación de los contactos entre las clases sociales y las interacciones de la cultura nacional con el mundo a través de la desigualdad sociocultural que manifiestan las distintas regiones según la capacidad de imposición cultural que detentan los países hegemónicos. Por eso, en esta pretensión hegemónica que amparan los sectores del capital transnacional, la globalización busca coincidir con determinados gustos y prácticas socioculturales de los pueblos de la periferia para procurar reflejar algunos de sus intereses nacionales.

Sin embargo, la cultura popular no permanece ajena a los intentos de asimilación para proyectar su propio desarrollo, tomando elementos de la cultura de masas y excluyendo de su circuito los elementos básicos de la ideología dominante, a la vez que emplea de otra manera su aceptación, dándole un sentido de identificación diferente y compatible a las pertenencias de la cultura popular. En este sentido, nos interesa entender como se produce el sentido de los receptores y como los sectores subalternos elaboran su relación asimétrica con el sentido hegemónico.

El Rock mestizo, aunque con las limitaciones propias que impone la industria del rock, puede convertirse en determinadas circunstancias en un fenómeno popular-masivo, lo cual significa que expresa un campo contradictorio de afirmaciones sociales que, si bien condensan una pelea permanente por la apropiación de sus elementos, han servido para consumir un hecho cultural insólito: la emergencia del rock mestizo como fenómeno marginal de los sectores populares. Claramente se da una oposición entre lo popular y lo masivo, pero es una oposición de una misma complementariedad cultural.

Vilas dice que el proceso de la globalización es fuertemente diferenciador: *“...ahonda las desigualdades entre países ricos y pobres y preserva o apoya las disparidades dentro de cada sociedad”*.⁷¹ Para alcanzar esta reestructuración sociocultural, los sectores dominantes al servicio del capitalismo dependiente, emprenden un proceso histórico de separación entre la unidad de producción,

⁷¹ VILAS, Carlos “Seis ideas falsas sobre la globalización. (Argumentos desde América Latina para la refutación de una ideología)”. Pág. 13

circulación y consumo cultural que, bajo la influencia determinante de la globalización, recomponen para adaptarla a una organización transnacional de la cultura.

Desde los inicios del imperialismo, la globalización se encuentra marcada por una delimitación fundamental: la que separa las metrópolis imperialistas y las formaciones sociales dependientes y dominadas por el capital transnacional. Sin embargo, el capital transnacional no establece las pautas de dominio simplemente desde el exterior y a través de la reproducción de la relación de dependencia en los ámbitos estrictamente políticos locales, sino que insta un proceso de dominación directa en el seno de los países dependientes, estableciendo alianzas y constituyendo un proceso estructural de subordinación.

Básicamente, se puede decir que existen dos posiciones teóricas contrapuestas en relación a esta problemática: una que afirma que la expansión capitalista global es favorable a la construcción de las burguesías nacionales, por consiguiente, a una posible cultura nacional, y otra, que afirma que aquella expansión constituye un obstáculo a estas, por la tanto a la constitución de una cultura popular y nacional. Pero la concepción ideológica imperante por la cual el capitalismo tiende a homogeneizar el mundo choca con toda interpretación de “desarrollo desigual” donde el atraso de unos países en relación con los de mayor desarrollo obedece al obstáculo que estos promueven para el desarrollo capitalista en las periferias. Por el contrario, aceptar la rápida expansión de unos países y reconocer el declive de los demás en el proceso de la globalización actual, significa reconocer que el desarrollo del capitalismo mundial es y ha sido, como dice Amin, “desigual”.

La situación de subdesarrollo en algunos países se produjo históricamente porque la expansión del capitalismo comercial e industrial vinculó en un mismo mercado a economías que, además de tener diversos grados de su desarrollo productivo, pasaron a ocupar posiciones distintas en la estructura global del sistema capitalista. En este sentido, el subdesarrollo no puede ser explicado por el incumplimiento de determinadas etapas, sino que tiene que ver con la forma de una estructura global que se traduce en el desarrollo y expansión de los países dominantes, mediante un

proceso de acumulación que se realiza a costa de la explotación de los países dependientes del sistema.⁷² La expansión imperialista de Estados Unidos no deja de estar ligada a las relaciones que mantiene con el resto del mundo, por lo que la globalización actúa mediante la dinámica del conjunto del sistema mundial, intentando reproducir una dinámica desigual propia de la era imperialista.

Si bien Argentina se constituyó en un Estado independiente y desarrolló una estructura industrial fuerte, no logró afianzar una burguesía nacional pujante, fundamentalmente, debido a la incapacidad de ejercer un control sobre los recursos naturales y el mercado interno. La languidez de las formas nacionales, tanto en la economía como en la cultura, tiene su origen en la debilidad de una clase que no pudo ser dirigente de la nación. Sofocada por el latifundio, y muchas veces aliada con el latifundio, esa clase no alcanzó a materializar una independencia productiva y culturalmente autónoma de sus clases sociales. De esta manera, como nos enseña Samir Amin, las relaciones con el exterior se encontraron sometidas a la lógica de la acumulación mundial, lo que imposibilitó que se establezcan alianzas de clase internas de manera autocentrada.

En fin, hay una influencia externa en relación a la posición de subordinación ocupada en el sistema mundial y una influencia interna en función de los resultados de las luchas de clase que originan la “compradorización” de las nacientes burguesías nacionales. *“La compradorización de las burguesías por el capital internacional sería, por lo tanto, la expresión teórica del fracaso político de las burguesías locales de los países periféricos, que, incapaces de hegemonizar a las otras clases locales, se ven obligadas a establecer un pacto con el imperialismo neocolonial, quién y en su lugar, desarrolla el capital industrial”*.⁷³

Esta compradorización difunde una cultura de extranjerización de la cultura nacional y promueve un desequilibrio nacional que resulta funcional a los sistemas

⁷² CAPUTO; PIZARRO “Imperialismo, dependencia y relaciones económicas internacionales”. Pág. 38-43

⁷³ AMIN, Samir “La desconexión”. Pág. 45

de dominación simbólicos extranjeros. De ahí que la burguesía trascienda como clase social incapaz de “desconectar” los modelos de acumulación impuestos desde los centros de dominación capitalista.

Ahora bien: ¿Como surge esta periferización de Argentina? *“América Latina se constituyó en periferia desde un principio (...) Conquistó su independencia política muy pronto, a principios del siglo XIX, cuando el sistema mercantilista en crisis cedió su lugar al sistema industrial. Entró en la era de la industrialización antes que Asia y África -coloniales hasta los años cincuenta y sesenta de siglo pasado-, y alcanzó con más rapidez en sus principales Estados (Brasil, México, Argentina, etc.) un estadio semiindustrializado más consistente.(...) La independencia precoz, arrancada por al clase dominante de la época mercantilista, en vez de atenuar el peso de las presiones exteriores, por el contrario, las incentivó renovándolas: la alianza entre latifundistas y el capital industrial dominante (británico y norteamericano) prolongó hasta nuestros día la periferización en la nueva etapa industrial”*.⁷⁴

Por lo que la cultura nacional en estos países resulta débil y todas sus prácticas simbólicas que emergen de los encuentros sociales permanecen sin fuerza material para prevenir la distorsión por parte del capital cultural dominante. J. Abelardo Ramos lo sintetiza muy bien: *“En las naciones coloniales, despojadas del poder político directo y sometidos a las fuerzas de ocupación extranjeras, los problemas de la penetración cultural pueden revestir menos importancia para el imperialismo, puesto que sus privilegios económicos están asegurados por la persuasión de su artillería. La formación de una conciencia nacional en este tipo de países no encuentra obstáculos, sino que, por el contrario, es estimulada por la simple presencia de la potencia extranjera en el suelo natal. En la medida que la colonización pedagógica no se ha realizado, sólo predomina en la colonia el interés económico basado en la garantía de las armas.*

⁷⁴ Ibidem, Pág. 67

*Pero en las semicolonias, que gozan de un status político independiente, decorado por la ficción jurídica, aquella colonización pedagógica se revela esencial, pues no dispone de otra fuerza para asegurar la perpetuación del dominio imperialista, y ya es sabido que las ideas, en cierto grado de su evolución, se convierten en fuerzas materiales. La cuestión argentina esta planteado en los hechos mismo: en la europeización y alienación escandalosa de nuestra literatura, de nuestro pensamiento filosófico, de la crítica histórica, del cuento y del ensayo”.*⁷⁵

No obstante, la emergencia de expresiones en el arte y la cultura popular como corolario de los choques culturales en este período revelan algo de insólito en el sistema internacional: la crisis de dominación mundial del imperialismo norteamericano. Por lo que estos contactos socioculturales, en lugar de hallarse atados a las firmes estructuras de poder local e internacional que trastornan su destino popular, se manifiestan ante cierta independencia y ante una coyuntura latinoamericana de unificación muy favorable. No es que la globalización cultural deje de ejercer su condición de intromisión en la cultura popular, sino que, ante la crisis profunda que exhiben las estructuras dominantes de la cultura hegemónica, su función es puesta en tela de juicio por las prácticas populares de la cultura y, por tanto, readaptada bajo nuevas condiciones de autonomía popular.

Es decir, hay una lucha constante entre los procesos de dominación reproducidos por la globalización y los procesos de liberación realizados por los procesos culturales populares. Como los contactos a los que están expuestos los diversos sectores sociales dejan al descubierto las desigualdades sociales en el campo popular, la cultura popular tiende a una unificación de aquellas desigualdades que la globalización intenta socavar. Pero no lo intenta desde su predominio extranjero, sino a través de las materializaciones de la ideología dominante en los aparatos culturales que se encuentran arraigados en las estructuras nacionales. Entendemos estos procesos de dominación cultural, pues, no como imposición desde el exterior y sin sujetos, sino como un proceso en el que la ideología dominante representa intereses que también reconocen como suyos a las clases subalternas, dando lugar a

⁷⁵ RAMOS, Abelardo “Crisis y resurrección de la literatura argentina”. Pág. 27

la apropiación, la seducción y la complicidad. La fiel expresión material de este predominio ideológico son las “Industrias Culturales”.

2.2.2 Industria Cultural, Industria Musical y resignificación de las prácticas populares en el campo del rock nacional

El concepto de “Industria Cultural” fue desarrollado inicialmente por la Escuela de Frankfurt, más precisamente, por Horkheimer y Adorno, quienes acuñaron el término por primera vez en 1947 para contextualizar la naciente democracia de masas en Norteamérica y Alemania. La introducción de la cultura en la producción de mercancías en serie llevó a estos pensadores marxistas a postular una serie de reflexiones sobre los hechos culturales que posibilitaron el posterior surgimiento de los “Estudios Culturales” en Europa y, más tarde, en Latinoamérica.

Sin embargo, al inclinarse en una actitud consternada sobre la omnipotencia del capital que todo lo engulle, aceptaron a las incipientes tecnologías de comunicación como el instrumento fatal de una alienación irreversible, lo que llevó a desconocer en muchos de sus escritos el funcionamiento histórico de la hegemonía y la existencia contradictoria de la sociedad civil. Al ver que el arte no podía ser arte si era industria, sólo el arte más elevado, puro y menos contaminado por las derivaciones de la sociedad de masas fue considerado como el arte verdadero, como aquel arte que escapa a las manipulaciones de la mercancía y la industria.

Es incuestionable la existencia de una alienación y de un proceso de manipulación por parte de la industria y el mercado, tal como lo vamos a ver en este capítulo, pero esto no significa anular toda creación artística que los sectores populares manifiestan como tensión y alternativas de desarrollo dentro de los procesos culturales. Para ver estos desarrollos teóricos más de cerca es imprescindible situarse en el contexto de las industrias culturales en Argentina.

Durante los años 70 y toda la década del noventa el nuevo sistema se asienta sobre el predominio de los intereses petrolíferos y de la transferencia de los poderes

locales a las clases neocompradoras. Desde el punto de vista cultural se desarrollan a gran escala las industrias culturales que modelan y estructuran el imaginario social, produciendo un proceso de transnacionalización de la cultura que refuerza la dominación económica y política de nuestro país durante este período de la globalización. Si el imperialismo se manifestaba en el plano económico a través de los monopolios, durante las últimas décadas del siglo XX lo hace también por medio de las industrias culturales en el plano simbólico, creando productos homogéneos con el fin de alcanzar a públicos masivos y promoviendo la proyección de un consumo cultural individualista y consumista.

¿Cuál es la posición que la industria cultural ocupa en el campo simbólico de los países periféricos como Argentina? Cuando hacíamos referencia a los choques culturales entre las diferentes clases sociales no dejamos lugar a duda que el proceso globalizador produce diferencias o conexiones culturales entre los sectores sociales, acentuando aún más los procesos de encuentros y desencuentros socioculturales. Pues bien, uno de los mecanismos de dominación que utilizan los sectores dominantes bajo la unidad del capital transnacional es la reproducción de las relaciones de producción a través de la cultura dominante. Desde el momento que los sectores dominantes nacionales adoptan los modelos culturales de la globalización, procuran imponerlos al resto de la sociedad por vía de los aparatos ideológicos a fin de desgarrar las expresiones populares de la cultura. A su vez, la distribución compulsiva y la producción en masa de los bienes culturales permiten a los sectores más retrasados en nivel socioeconómico que puedan imitarlos rápidamente, por lo que se requiere una nueva diferenciación y así, sucesivamente hasta atribuirle a la desigualdad un carácter de reproducción natural. En este concepto, la “moda”, como señala M. Franco, es una de las formas más formidables de dominación cultural.⁷⁶

La dimensión estratégica de la globalización, en un contexto en que la globalización de los mercados se encuentra directamente unida a la fragmentación

⁷⁶ FRANCO, Mario “Transculturación: Medios Masivos de Comunicación. La Industria Cultural. Tecnologías”. Pág. 14

social y a la segmentación de los consumos, le orienta como desafío nuevas formas de agrupación social, nuevos modos de interpelar a la sociedad y nuevas funciones ideológicas compatibles a la reproducción de las relaciones capitalistas dependientes. Las industrias culturales le dieron a la música popular y al rock en particular una repercusión extensa que puso de manifiesto un modelo de relación indispensable entre alta cultura y consumo masivo, o entre cultura popular y medios masivos de comunicación. Pero su finalidad última, es absorber lo popular como producto de venta masivo, construyendo una popularidad de consumo en vez de una popularidad de producción genuina, es decir, edificando procesos de “hibridación cultural” conforme a la reproducción de las relaciones sociales que conservan las desigualdades sociales.

Reconocer la capacidad de hibridación de los fenómenos y movimientos culturales, en nuestro caso en cuanto al fenómeno del rock y las expresiones de la música popular, no debe conducir a menospreciar los peligros reales que presenta la globalización para el desarrollo cultural del país. Quienes sostienen sin ninguna reserva de sospecha que la expansión del mercado permite la propagación y el florecimiento de las culturas periféricas, desconocen la verdadera lógica expansionista del mercado cultural: la competencia y la concentración de los bienes culturales bajo el monopolio de la ideología dominante. No es más que desconocer, en definitiva, que si bien se ha desarrollado un proceso de hibridación, la misma es adecuada por los flujos de la lógica competitiva e instrumentalista de la globalización, sucumbiendo aquellas prácticas más vulnerables en capacidad tecnológica y destruyendo a las que mantienen formas de trascendencia revolucionaria en el seno de los choques culturales.

Si bien la admisión de muchos bienes culturales populares a los circuitos comerciales del mercado cultural permite la diversificación de la producción cultural y una mayor expresión de los sectores populares, hay que detenerse a observar la manera en que se posibilita su expansión en relación con los bienes de la cultura de masas y la forma en que se incorporan los elementos de la cultura popular para exigirle que incluya contenidos y formas afines al mercado masivo y los valores de la ideología dominante. Es decir, el lenguaje hegemónico de la globalización toma

en cuenta las formas de expresión popular, no sólo para manipularlas y desnaturalizarlas, sino también para ejercer un consenso que incluya en sus prácticas elementos ideológicos de la aculturación.

Ocurre que esta exigencia de la ideología dominante no sólo obedece a una necesidad siempre latente de las empresas industriales de renovar continuamente la oferta de bienes de consumo cultural, utilizando algunas estéticas de marcados rasgos populares, sino también que se basa en la necesidad de carácter eminentemente cultural del capitalismo: la reproducción de las condiciones de producción en el campo cultural e intelectual. La explotación comercial de la música se encuentra volcada hacia los gustos nacionales, pero el intenso propósito del mercado es desarrollar amplias redes mundiales de poder que actúen localmente, respondiendo a los intereses corporativos de las grandes fracciones del capital multinacional. Así, las relaciones entre lo culto y lo popular, lo masivo y lo nacional, no se encuentran subordinadas a una organización nacional genuina que le permita a las tradiciones populares acceder a una mayor capacidad y espacio de desarrollo. Por el contrario, sus relaciones híbridas conjuntas de la cultura se hallan sojuzgadas y sometidas al objetivo de abatir la cultura popular y nacional, a pesar de las representaciones estéticas de falso reflejo que suscita en los sectores populares.

No obstante, los procesos dominantes de pretensión hegemónica en la cultura se encuentran atravesados por los distintos intereses de clase, lo cual posibilita un lugar de oposición perdurable para los sectores nacionales que responden a los intereses populares. En tanto todo aparato ideológico-cultural se halla determinado y atravesado por las contradicciones sociales, es posible postular la permanencia de la cultura popular como rasgo de oposición y resistencia a los procesos de dominación hegemónica. En este sentido, negar que la globalización sea sólo un instrumento más de dominación que impide una posibilidad de oposición y recepción distinta en los sectores populares, sería un falso supuesto de imposible justificativo real. Puesto que hay una difusión de formas de consumo cultural que antes eran privativos de las clases superiores, la llegada de estos bienes a la mayoría de la población, aunque sea superficialmente, anima las contradicciones sociales y coloca el flujo de los bienes culturales como desigualmente adoptados según la inclinación sociocultural de los

actores involucrados. La aproximación que promueve el capitalismo mundial entre los distintos territorios y clases hace que las formas de imposición culturales cosmopolitas no sean solo vehículos de dominación, sino que también aporten propuestas innovadoras que movilizan la comprensión de lo real y de lo ideológico. Esta llamada apropiación por parte de los sectores populares depende de sus usos sociales, es decir, son las dinámicas sociales las que estructuran las modalidades de consumo desde los cuales se desarrollan los procesos de asimilación de los productos culturales masivos.

Siguiendo a Althusser, nos interesa en este momento analizar aquello que fue denominado por algunos estudiosos como los “aparatos de información”. En el capitalismo tardío los medios de comunicación masivos bajo los mecanismos de dominación cultural se han convertido en el lugar de las batallas ideológicas por el control de los imaginarios sociales. Por su grado de alcance y su formato visual, los medios contribuyen en gran medida a delinear nuevas formas de subjetividad, estilos, visiones del mundo y comportamientos culturales, rivalizando con los aparatos educativos el espacio ideológico dominante de las sociedades dependientes. En tiempos de globalización, los medios son el terreno para el establecimiento del dominio de unos grupos sobre otros, pero también son, al mismo tiempo, el terreno apropiado para la resistencia contra ese dominio. En una palabra, los medios son el lugar de lucha por la hegemonía cultural.

Los medios de información, que a mediados del siglo XIX se construyeron sobre la destrucción y marginalización de la prensa popular y obrera (indígena para algunos países de América Latina), hacia principios del siglo XX lo hace a través del consenso de las masas populares (incorporadas activamente a través de un nuevo tipo de prensa comercial y popular), lo que pone de manifiesto que es en su interior donde se desarrollan las posibilidades de construcción contrahegemónicas.⁷⁷

⁷⁷ MARTIN BARBERO, “De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía”. Pág. 189-190

Todo bien cultural, intelectual o artístico es también un bien económico, por lo que también está sujeto a las leyes del mercado y su valor en ese campo es un buen indicador de su valor artístico. Como hemos venido diciendo, el desenvolvimiento económico de la industria cultural a lo largo del siglo XX invirtió la relación entre la producción musical y la formación de gustos musicales. Mientras que el “valor simbólico” es, desde el punto de vista del capital, trabajo improductivo, pues no requiere de la transformación en capital para realizarse, el concepto de “valor mediático” aparece como el valor de los bienes culturales de manera opuesto y apreciable por su valor de capital. Hasta el advenimiento del comercio y las ediciones musicales a gran escala, el valor simbólico de un producto era independiente de cualquier mediación monetaria, aunque su dependencia se hallaba bajo los preceptos de las relaciones feudales (Cortes o Iglesia). No existía un trabajo productivo capitalizable y el dinero invertido en la producción musical no se transformaba en capital. Es decir, la música producida no era un soporte para el proceso capitalista de auto-expansión de capital. Con la aparición del comercio y, fundamentalmente, la dependencia de la música a los medios de comunicación y la industria cultural, la producción musical se convierte en trabajo productivo desde el punto de vista del capital, y los gustos del consumidor, como demanda generada por el propio mercado, son considerados claves para la selección de lo que es producido.

El modo de funcionamiento de generación de capital en los bienes culturales es comparable al proceso económico de extracción de capital: las industrias culturales usurpan la materia prima (el repertorio simbólico nacional o regional) a través del control sobre los medios de producción musical (la fuerza de trabajo de los músicos y las tecnologías de difusión de las que disponen) y las convierten en nuevos productos que generan nuevos mercados de consumo sobre la sociedad. Así, la superioridad de las industrias culturales sobre las nacionales y las emergentes expresiones populares autónomas, acaban por moldear los usos y costumbres de la población imponiendo un criterio de valorización musical en función de las exigencias del mercado transnacional.

Podemos describir estos pasos de advenimiento del capital mediático de la siguiente manera:

a)- Gradual expropiación del valor simbólico históricamente por el capital

b)- La fuerza de trabajo y los medios de producción convencionales pasan cada vez más a depender de los nuevos medios de producción (estudios de grabación y maquinaria), reproducción (fábricas de prensaje) y circulación (tiendas de discos, emisoras de radio, etc.) controlados por el capital para alcanzar al público.

c)- Gradual coartación de las diferentes autonomías musicales en relación al mercado y entre sí.

d)- Alienación de los gustos populares encarnada en el gusto social mediático fetichista.

Como decía Marx, el capitalismo liberó las fuerzas productivas y creó condiciones para la satisfacción de las necesidades humanas como ningún otro periodo histórico. Sin embargo, lo hizo a costa de la gradual expropiación de la autonomía de los productores (en nuestro caso: los músicos y artistas). Esto es, así como el siervo feudal y el artesano se transforman en trabajadores asalariados libres, el músico se libera de las cortes para someterse al capital, para someter su valor de uso al valor mediático del mercado. Indudablemente, la relación entre los productores simbólicos y el capital no es la misma que entre éste y los obreros de una industria, ya que se trata de un trabajo altamente calificado y se encuentra respectivamente fuera de las relaciones productivas de transformación de materias primas. La apropiación de plusvalía y la generación de capital se dan, evidentemente, de forma más compleja, lo que demanda estudios suplementarios que exceden el marco de este trabajo.

Pero, en la práctica, lo que caracteriza la generación de capital mediático es la alienación relativa (mayor o menor) de la autonomía del productor en relación con el producto. En una primera instancia, esta enajenación se da en el propio momento de la producción, y luego en el proceso de reproducción y circulación. Proceso en medio del cual el valor simbólico, sin importar su grado, es inevitablemente vaciado y convertido en fetiche. El capital mediático es la quita del valor simbólico a un bien determinado, no tanto por el determinismo implícito en la masificación de la

información, sino por la lógica operacional del modo de producción de la industria cultural capitalista, en la cual aliena la autonomía del productor simbólico, ocupado casi todos los espacios sociales de producción, reproducción, circulación y consumo de la cultura e invirtiendo la relación de acumulación y renovación del valor simbólico. Esa relación varía de acuerdo con el aumento o la disminución relativa de la autonomía del campo de producción simbólica con la industria cultural.⁷⁸

Para el capital, tanto la música como el músico, sus imágenes y sus reproducciones audiovisuales, son solamente mercancías y la mercancía no posee subjetividad. La explotación de los músicos por los “empresarios” no sólo sucede en los circuitos semimarginales del rock o la cumbia, sino actualmente en todos los ámbitos de producción dependiente. Los empresarios de la música toman decisiones claves sobre lo que debe producirse, dando lugar a los requerimientos del mercado para la difusión de música. Es que para el mercado y los medios masivos de comunicación no existen los contenidos y prácticas populares de identificación más que para hacer referencia a los circuitos de popularidad y consumo, dando lugar a la promoción del éxito en aquellos que subordinan su producción artística a la lógica del mercado. Pero de la misma manera, el éxito es también el lugar del olvido y la fugacidad. Lo popular masivo pasa a ser lo que no pertenece, no se acumula como experiencia ni, mucho menos, permanece como elemento cultural en la propiedad del pueblo y los sectores populares.

El interés de la industria musical no sólo es producir las condiciones favorables para la generación de ganancias formidables a través de la creación y distorsión de los bienes populares y masivos, sino generar una ruptura en los vínculos de la cultura popular para impedirle su proyección sin el consentimiento de la hegemonía dominante. Es decir, como la imposición de determinados estereotipos culturales y musicales compatibles a los sectores populares permite un consenso sobre sus prácticas y la posibilidad de cautivar sus producciones a cambio de mayores oportunidades de difusión, el mercado de la música crea necesidades de consumo

⁷⁸ SCHNEIDER, Marcos “La sociogénesis del capital mediático a través de la música” Sitio www.lajiribilla.cu

que coloca en una gran encrucijada a los movimientos culturales de representación popular.

La subordinación de la música popular a los mandatos del poder de la industria cultural significa su propia desaparición, pues, las necesidades de consumo son demasiado fluctuantes y al cabo de un tiempo determinado estas terminan por sucumbir ante la moda, continuamente renovada por el mercado simbólico dominante. Por eso, no es de extrañar que grandes grupos musicales con grandes audiencias y masivas aceptaciones sociales acaben desapareciendo en el transcurso de algunos años de popularidad. En este caso, las bandas son exprimidas por el mercado hasta saciarlas y dejarlas en el olvido cuando algún que otro producto musical reemplace su lugar en el imaginario social. Hasta aquellas bandas musicales que poseen una larga trayectoria y una identidad fuertemente consolidada, son dejadas en el abandono cuando se afilian a la gran industria musical, en gran parte, por la falta de una estructura propia de desarrollo. Desde una mirada superficial podría pensarse en un resurgimiento del rock, pero en verdad esto esconde una parte oscura del movimiento que resuena desde una lógica monopólica del rock.

Por todo esto, es importante rescatar un proceso de producción musical que lo encontramos por fuera de las estructuras simbólicas dominantes, es decir, al margen de una dependencia cultural que, si bien es absorbida por el mercado masivo y la industria serial, mantiene sus propias determinaciones y exigencias en función de su posicionamiento antagonista en el campo de las relaciones dominantes.

2.3 La música popular y el Rock Nacional en el marco de las relaciones sociales

A continuación vamos a intentar dilucidar de manera más específica el fenómeno del Rock Mestizo en sus rasgos más definidos. En otras palabras, perseguimos descubrir la manera en que los choques culturales y los distintos posicionamientos sociales se hallan inscriptos en el movimiento del Rock Nacional. De ahí que se nos imponga la tarea de concebir el Rock Mestizo en el marco de la historia del

movimiento del Rock Nacional y su emergencia como subcultura dentro de él. Emergencia que en un primer momento se encuentra en estado de marginalidad y, como tal, consigue incorporar algunos elementos determinantes de la cultura popular y de los sectores desplazados.

Por ello, es imprescindible conocer aquellos elementos ideológicos dominantes que se encuentran insertos en el movimiento del Rock y descubrir los mecanismos y componentes populares que producen cierta ruptura en su interior, como así también los procesos de hibridación musical y sociocultural que engendra durante los últimos años.

2.3.1 Breve Historia del Rock Nacional: Ideología y contracultura

En el intento de conocer las relaciones actuales que los artistas mantienen con su sociedad, hay que analizar el campo artístico, entendiendo como tal al conjunto de personas, instituciones y mecanismos que condicionan la posibilidad de producción de los artistas y que, ante los cambios en la estructura socioeconómica, modifica su campo de acción. Debido a que estas transformaciones en las relaciones sociales asignan a la producción del campo artístico y musical una lucha simbólica específica, precisamos para ello, una lectura del arte y el movimiento del rock capaz de dar cuenta de la ubicación del Rock Mestizo en el tejido de las relaciones sociales. De esta manera, pretendemos establecer cómo se inserta este fenómeno en un contexto social que le admite su aparición. Por eso, nos detendremos a observar brevemente el desarrollo del rock en Argentina a lo largo de su historia.

Un buen comienzo para contar la historia del movimiento del rock es a partir de la década del 50, cuando el Tango y la música nacional folclórica representaban hasta ese momento la identidad mayor de la música popular en Argentina. Hasta aquí, las empresas discográficas extranjeras, más que interferir, facilitaron la promoción de nuestra música ciudadana. Pero esa historia nace desde mucho antes, en la década del 20, cuando la finalización de la primera guerra mundial coloca a los

Estados Unidos como potencia hegemónica incipiente y como país acreedor más poderoso del mundo.

En materia cultural, comienza un proceso de fuerte modernización que las industrias culturales estadounidenses llevarán al mercado para su exportación. La música nacional deberá competir para ese entonces con el afincamiento de un género que comienza a importarse por todo el mundo, y que la emergente clase media argentina venerará bajo su sometimiento a las modas importadas: el Jazz.

Para este período, el Tango se estanca en su evolución y se desorienta frente al hechizo del jazz, que es difundido en famosas películas musicales y posee una fuerte producción discográfica. *“Las orquestas introducen elementos jazzísticos -saxofón, clarinete, batería- en sus formaciones (...) Hasta que en 1937 surge la nueva orquesta de Juan D`Arienzo, con arreglos de Rodolfo Biagi y renueva totalmente la vida del Tango. Esta orquesta permite el impulso inicial de lo que será la gloriosa Década del 40”*.⁷⁹

Esa renovación del tango a la que aduce el autor fue muy parecida a la de los primeros tiempos y supo enfrentar al ritmo del jazz, incorporándolo o marcando su diferencia con la consistencia popular de sus canciones. Pero sin duda, el desarrollo del Tango durante esta década gloriosa de la música nacional se vio favorecido por el estallido de la Segunda Guerra Mundial que obligó a la industria norteamericana y a sus inversores a atender las necesidades de la industria bélica. *“El cine norteamericano se dedica a producir filmes propagandísticos, dejando de lado la lujosa producción musical”*.⁸⁰ En este período, el tango llegó a su plenitud como atracción popular y toda la sociedad argentina, bajo la tutela del peronismo, lo aceptó como propio y verdaderamente nacional. No obstante, en 1955 comenzó su declinación inevitable.

1955 es una fecha clave del destino de la música nacional, no solo por la derrota del peronismo y la consiguiente subordinación del país al liderazgo norteamericano

⁷⁹ PENAS, Alberto “Recopilación antológica para una sociología tanguera”. Pág. 156

⁸⁰ Ibidem, Pág. 157

en el nuevo orden internacional de posguerra, sino también por la irrupción de las industrias culturales extranjeras en la cultura popular y la introducción de nuevos hábitos de consumo destinados a reordenar el mercado cultural. Este es uno de los primeros momentos de irrupción de la globalización con intereses y funciones eminentemente sociales como lo hemos denominado en el apartado anterior, y que tiene como objetivo desplazar un tipo de hegemonía estatal y nacional por otro en que las empresas privadas aparezcan como promotoras de la cultura de todos los sectores.

El “rock and roll”, que en el país del norte era parte de un movimiento contestatario, irrumpe en la Argentina como un fenómeno de renovación comercial, orientado por la tecnología y los intereses ideológicos norteamericanos. *“Su blanco son los grupos juveniles y adolescentes, todavía desprovistos de un gusto seguro y de una sólida identidad”*.⁸¹ Este momento del rock no representa ningún movimiento musical de carácter nacional, sino por el contrario, un período que inaugura la progresiva desaparición de la cultura nacional (no es casual que junto al tango, se fomente la desaparición del sainete y el cine nacional).

“El primer grupo de rock que aparece es Mr. Roll y sus Rockers y representa el primer momento del rock en Argentina que se centra, fundamentalmente, en lo estrictamente musical y estético, no generando todavía un verdadero movimiento social y cultural. Esta etapa, a su vez, podría ser subdividida en dos sub-etapas: la primera ligada al rock baile, donde el cuerpo adquiere una amplia libertad y se pone en contacto con sus ritmos primitivos. La segunda, ligada al fenómeno de Los Beatles, donde el look tiene una dimensión importante en tanto produce una fuerte ruptura con lo anterior e inaugura una época de rebelión juvenil”.⁸²

Más tarde, en la década del sesenta, a través del comercio de la música, se instaura “La Nueva Ola” como uno de los más furibundos éxitos musicales en todos

⁸¹ Ibidem, Pág. 163

⁸² COUSINET, G.; PADILLA, y otros “Extramuros: la historia del movimiento del rock mendocino”. Pág. 125

los tiempos en la Argentina. Su creador es Ricardo Mejía, un comerciante de la “RCA Víctor” (Editora de Discos) que ordena la destrucción de buena parte del archivo de matrices de Tango y Folclore (se pierde casi todo el Tango grabado durante más de 50 años). La Nueva Ola pretende producir una poderosa explosión internacional del rock and roll e imponer modos de vivir y sentir ajenos.

*“El periodo que hemos llamado Rock hippie (...) el rock se canta en ingles en una primera sub-etapa y luego aparecen canciones cantadas en castellano y de creación propia. Los lugares de toque son los lugares cerrados o los teatros. Los recitales se caracterizan por su actitud de escuchar y no por el baile. Los músicos intentan con su música hacer pensar y proporcionar oportunidades de transformación interior. Este período termina abruptamente con la irrupción de los militares. En esta etapa el movimiento se retrae. Aquí la música es fundamentalmente instrumental, ligada al rock sinfónico ante la imposibilidad de escribir en un régimen militar. El movimiento del rock es visto como un refugio frente a la irracionalidad de la violencia. Hacia el final del proceso militar, la represión se aliviana paulatinamente hasta llegar a la guerra de Malvinas cuando aparece el rock nacional como la niña bonita. Los militares, en su intento de ganar consenso sobre la sociedad para su guerra abren el rock a los medios de comunicación y reservan los estadios para los grupos de rock nacional. La música en ingles se prohíbe y llega el gran momento para los rockeros argentinos.”*⁸³

Es cierto que el denominado rock nacional fue durante mucho tiempo algo subterráneo y que costó prohibiciones a sus cultores, pero eso no quita las contradicciones en las que se desenvuelve. Si bien el rock se desarrolló durante buena parte de la dictadura en ambientes alejados y contrarios a los militares, durante el episodio de Malvinas no quedaba bien que los incipientes medios masivos difundieran el rock original, cantado en ingles, por lo que esos mismos medios e industrias se valieron de un sucedáneo para proseguir sus negocios colonialistas. De este modo, el rock salió de los sótanos y con la ayuda de los poderosos medios de comunicación salió de la clandestinidad y paso al frente.

⁸³ Ibidem, Pág. 125-126

En este contexto, uno de los rasgos más importantes que permitió al rock asimilarse como rock nacional fue que, al desaparecer los movimientos estudiantiles y políticos de izquierda como marco de referencia y sustento de las actividades colectivas en aquellos sectores populares y medios que intentaban un cambio y una dura resistencia contra la dictadura militar, se afianza como ámbito de construcción de un “nosotros”. Más tarde, cuando la “cultura del miedo” bajo la dictadura mengua en su virulencia, reaparecen otras instancias de construcción identitarias, pero el rock es el medio de representación social de Argentina más poderoso.⁸⁴

De todas maneras, aunque el rock en Argentina significó un fenómeno inédito en el campo del rock, la denominación de rock nacional requirió de un esfuerzo ideológico: producir un proceso de adaptación de una música que no era nativa. Por lo que la nacionalización del rock consistió básicamente en promover un proceso ideológico de la música contemporánea en los países periféricos.

Durante los primeros años de la Dictadura militar el rock en Argentina fue un lugar de expresión en tanto refugio, es decir, asomó como complemento de los movimientos políticos y no como un movimiento contracultural. Lo que sucede es que durante los años 80 ocupó un lugar muy importante en la cultura juvenil llegando a desarrollar una fuerte presencia en el imaginario social del país. De ahí que su auge como práctica cultural de identificación social convertiría al rock en un movimiento nacional de características propias. De una cultura rock cuestionada por los militantes políticos, de pronto se convirtió en depositaria de la rebeldía y terminó de forjar así una identidad que mantiene hasta hoy.

Esta etapa se proyecta hasta principios de los 90, que marcan una nueva explosión del rock nacional. No obstante, durante el neoliberalismo el rock nacional ya no es el mismo y aparece dividido como campo de expresión musical. Por un lado, nos encontramos con una práctica juvenil con visos occidentales, marcada por

⁸⁴ VILA, Pablo “El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina”. Néstor García Canclini. Comp. En “Cultura y pospolítica: el debate sobre la modernidad en América Latina”. Pág. 259

una estética de corte publicitario, producida y consumida por jóvenes de niveles medios para arriba, aunque durante los años noventa las influencias de la industria del rock generan un público masivo que exhorta a los sectores de bajos recursos. Por otro lado, aglutinando a un nuevo sector de mayor afinidad con las expresiones y los géneros musicales populares, nos encontramos con una nueva versión del rock que asume otros formatos y fusiones.

Lo que intentamos decir es que la división social reproducida en el ámbito de la cultura rockera se pone de manifiesto a partir de los noventa. O mejor dicho, los choques y contactos socioculturales se desplazan al ámbito del rock produciendo diferentes prácticas de producción y recepción que reflejan su condición contradictoria nuevamente. El rock nacional ya no debe lidiar con el Tango o el folclore, pero tiene que soportar una contradicción interna que lo coloca en una posición donde sus bases mismas de existencia son puestas en discusión.

2.3.2 La emergencia del Rock Mestizo

Los procesos de construcción social y de desarrollo musical del rock mestizo lo hemos dejado para el capítulo siguiente. Momentáneamente, vamos a nombrar sus comienzos para asociar sus orígenes como parte de la historia del rock en Argentina y, por ende, para tratarlo como parte de un proceso sociocultural que se distancia del rock nacional, tanto por su emergencia, su desarrollo y por su proyección en la escena de la música nacional.

Cuando uno refiere a la denominación de “rock mestizo”, seguramente su sentido podría asociarse fácilmente al de “fusión rock”. De hecho, estamos haciendo referencia a un movimiento de fusión musical desde el rock y que, incluso, aparece como una consecuencia de estos procesos de fusión musical. Pero cuando constamos de este concepto es para indicar un proceso de fusión muy distinto que coincide con una nueva etapa de desarrollo en el rock nacional, donde lo que distingue al rock mestizo de los otros tipos de música de fusión rock en Argentina son, básicamente, los componentes socioculturales de la mezcla.

Pablo Vila dice que a lo largo de la historia del movimiento del rock nacional, se han establecido diferentes relaciones variables con el rock and roll, el blues, el pop, el rock sinfónico, el punk, el jazz, la música country, el metal, el reggae, el ska, etc.⁸⁵ Sin embargo, hemos empleado este concepto de “fusión” para destacar aquellos procesos musicales que están fuertemente adheridos al movimiento del rock nacional y, que al ejercer una supremacía sobre la música popular, limitan su conexión con los ritmos y la cultura popular, abrazando con mayor fuerza las influencias de la música occidental, es decir, del rock inglés. Mientras que nos valemos del concepto de “mestizo” para señalar un proceso de fusión que expresa en mayor medida la unión de diferentes estilos dentro de la música popular, tales como el folclore, los ritmos afro latinoamericanos más elementales y los influjos populares de la música anglosajona. Estilos que, si bien se subordinan al formato del rock, mantienen un contacto cultural que las constituye como esenciales.

Para los propósitos de este trabajo, centramos nuestro análisis en un proceso de mestización en el rock nacional que tiene dos etapas muy bien definidas en su desarrollo:

- La primera etapa inicial comienza a gestarse en la década del 70 y se prolonga hasta fines de los años 80.
- La segunda etapa florece durante los años noventa y se consolida durante los primeros años del 2000.

La primera etapa es meramente experimental y no alcanza a emerger como proceso paralelo en el rock. Es decir, es producido por un reducido grupo de artistas en el campo musical que pretenden una búsqueda de las raíces musicales populares y se manifiesta como proyecto individual de algunos exponentes de la música folclórica. Podríamos caracterizar esta etapa del rock mestizo como un proceso esencialmente germinado desde las estructuras musicales que no logra adherirse como construcción social, y por consiguiente, como movimiento popular. Básicamente, es una aparición circunstancial de cierto estilo en función de una

⁸⁵ Ibidem, Pág. 234

formación musical que obedece a la ejecución de prácticas estrechamente estéticas por parte de los artistas. No es casualidad que su adhesión en la cultura popular y en amplios sectores populares haya sido muy limitada, e irradiada con mayor perseverancia en escasos grupos sociales con amplio capital cultural e intelectual. Ha sido una emergencia más ligada a los procesos de vanguardia artística de los años 70 que a los emergentes núcleos sociales y artísticos populares.

No obstante, su gran mérito ha sido el de producir sólidamente un encuentro con la música folklórica y el de traspasar los límites del rock, incluyendo una nueva producción simbólica en la formación clásica del rock en Latinoamérica.

No estamos insinuando que el rock, como cualquier expresión del arte, no posea sus propias determinaciones y pueda trascender lo social de manera legítima (de hecho esto es lo que le da su carácter de “arte”), subordinándose completamente a los mandatos de la cultura popular y hasta retrayendo sus producciones simbólicas por no alejarse de lo popular. Nada de esto. Lo que sucede es que este proceso de experimentación desde el rock no logra jamás insertarse en la cultura popular, y cuando lo hace, es apelando a los aparatos ideológicos y los canales formales de la industria del rock para aproximarse como enviado virtuoso al terreno de las demandas populares. Quizás, las condiciones sociales, culturales, regionales, etc., hayan impedido su real consolidación para ampliar su emergencia hasta consolidarse como movimiento intensivo y profundamente nacional, pero la ausencia de factores estructurales no explica plenamente tal dificultad. Por eso, deberíamos sugerir a esta etapa del rock mestizo como “fundacional”, es decir, como fenómeno que no alcanza a emerger en la superficie de la producción musical y cultural del rock pero que da los primeros síntomas ocultos de su aparición. Emergencia que, más tarde, reconocerá sus orígenes populares en las condiciones socioculturales del país.

Como nuestra intención ha sido no nombrar a los artistas o grupos musicales, sino describir los eventos como fenómenos socioculturales, vamos a prescindir de señalarlos.

La segunda etapa, la más representativa como “movimiento”, si bien nace de las influencias musicales de aquella primera etapa mestiza, posee una doble

determinación cultural novedosa. Por un lado, las determinaciones de la renovación estética en el Rock durante los años 80 y, no menos importante, la influencia del Rock Mexicano. Por otro lado, más importante aún, las determinaciones de los choques socioculturales durante la década del noventa, ausentes para este entonces en la primera etapa que hemos propuesto.

En cuanto a la renovación estética en la década del 80, cabe señalar que el desarrollo de grupos musicales insertos en el rock para esta época permite la posibilidad de nuevas fusiones de género antes inexistentes. El auge del rock nacional como campo de representación de la cultura juvenil por esos años, hace que surjan numerosas bandas que aportan al rock la influencia de otros estilos muy cultivados en otras latitudes. Desde el reggae, ska, salsa, candombe, fanky, punk, hasta el flamenco, murga, folclore o cumbia, el rock nacional puede aglutinar estas expresiones como nunca antes lo había dispuesto. A mediados y finales de la década, las bandas de rock apelan al juego de la hibridación y comienzan a manifestarse desde otra posición social. Ya no son experimentaciones estrictamente musicales de vanguardia las que lo acercan a experiencias de fusión, sino todo un complejo campo de nuevas prácticas que son asimiladas oportunamente.

Podría suponerse, entonces, que esta evolución del rock es la que verdaderamente coincide con una emergencia mestiza del rock. Más aún, hasta podría argumentarse que este proceso devino en el genuino rock nacional. Pero lo que nos lleva a excluir esta posibilidad es la falta de un proceso de apego popular en su producción. Si bien no representa una etapa exclusivista, circunscripta a los círculos virtuosos de elaboración musical y opuesta a la cultura popular, como sucedía con muchos sectores de artistas en los años 70 y 80, no puede ser vista como movimiento popular emergente, sino como un proceso de innovación en el movimiento tradicional del rock nacional, es decir, como la continuidad renovada de sus prácticas, pero continuidad al fin.

Esto es así porque el rock nacional para ese entonces no ha incorporado en su producción a los sectores populares, marginales y étnicos de la nación. Para que esto suceda, fue necesario un encuentro cultural entre los diferentes sectores sociales

desplazados que ubicó al rock en contacto con los sectores populares, cosa que no ocurre plenamente en la década del 80. Al contrario, los artistas, músicos, productores, etc., son seducidos por el mercado y las radicadas compañías discográficas extranjeras. En fin, no consigue romper con la ideología dominante vigente en el rock y resurgir como movimiento popular. De hecho, la mayoría de los géneros de la música popular, nacional y latinoamericana, son apenas incorporados como marcos decorativos en sus contenidos musicales. Esta renovación se acerca mucho más a la primera etapa que a la segunda, pero servirá como proceso de articulación entre ellas, ya que brindará los mecanismos de posible mestización musical una vez que las divisiones de clase y las desigualdades culturales se compriman. Articulación que fortalecerá la legitimidad del rock mestizo en los años 90 a partir de la influencia, fundamentalmente, del rock mexicano.

La importancia que tuvieron algunas experiencias en países de América Latina y que fueron traspasando sus fronteras nacionales para ingresar en nuestro país como tendencias ejemplares de mestización en el rock, se refleja muy sólidamente en el rock mexicano. No vamos a indagar sobre este punto ahora, pero vamos a decir al pasar que el rock de México ha sido el lugar de contagio de muchos artistas argentinos que encontraron allí la capacidad de integrar las expresiones populares de la música con el rock de manera coherente. En la segunda parte de la década del ochenta y principios de los noventa México pasa a ocupar un lugar relevante en la escena del rock latino, llevado a los sitios más distantes del continente el sonido de numerosas agrupaciones y solistas con fuerte devoción por la música folclórica y latinoamericana. (Cabe destacar que en el período 1967-1987, al contrario de lo ocurrido en el rock nacional argentino, las ediciones discográficas de rock hecho en México son escasas, siendo nulas las aparecidas en el mercado Argentino).

Ya estamos aquí en la segunda determinación cultural que perseguimos para describir la emergencia de la segunda y definitiva etapa del Rock Mestizo: los choques y encuentros culturales entre los diferentes sectores de la sociedad nacional.

En tal sentido, se pretende puntualizar que, inmerso en un contexto de crisis donde se han producido contactos socioculturales y una suerte de dinamización de

ciertas creaciones artístico-musicales debido a las influencias de la globalización, este proceso mestizo del rock ha permitido un espacio de cambio y renovación en el rock que necesariamente se debía. El rock mestizo adquiere actualmente un renovado protagonismo en el escenario musical y social respecto de su etapa anterior, en tanto en aquella primera etapa la producción y difusión del rock mestizo, circunscrita a escasos sectores sociales y artísticos en el campo cultural, fue además menospreciada por gran parte de la juventud rockera que veía en él una vuelta al folclore nacional. Hoy en día no sólo se ha extendido hacia bastos sectores de la sociedad, que la aceptan y manifiestan cotidianamente como esencia del rock, sino que también ha logrado definir el rumbo de la cultura nacional a través de sus contactos con otras expresiones de la música popular, demostrando que la cumbia y el rock pueden convivir íntegramente. Pero si esto ha sucedido así, se debe en gran medida a los cambios socioculturales que venimos estudiando, puesto que en la década del noventa se acentúan los contactos culturales entre los diferentes grupos sociales, dando lugar a una mayor aceptación de las diferentes prácticas musicales.

Actualmente, el sector del rock nacional que no ha logrado incorporarse en un proceso de mestización, se ha convertido en un movimiento estático sin renovación ni desarrollo cultural importante. Si bien el rock nacional era parte de una expresión artística contestataria y de fuerte asimilación sobre lo propio, durante los ochenta y noventa se establece un mercado del rock que impone la reproducción y clonación del rock occidental más corrompido y comercial, contribuyendo a la parálisis de su dinámica y a una cultura musical de no cuestionamiento. Claramente, lo que le conviene a la industria del rock y sus comunidades de difusores nacional es conquistar el estándar del rockero argentino, que fue el único movimiento cultural y social que se resistió a la dictadura militar y juzgó los gobiernos de Alfonsín y Menem, para convertirlo en un movimiento vacío que no moleste, no cuestione y no prospere.

Esta cultura “clonada” del rock es un producto abortado, porque cuando deja de establecer vínculos con sus propias determinaciones socioculturales, deja de ser cultura y pasa a ser un proyecto ideológico impuesto.

Ahora bien, ese vínculo sociocultural que establece toda expresión artística es el mestizaje, es decir lo opuesto a la clonación. La clonación es copia: reproducción ideológica de las contradicciones sociales. En el mestizaje, en cambio, se da nacimiento a un ser nuevo, un ser diferente que, si bien conserva la identidad de sus orígenes, integra el campo del arte popular y crítico: producción contrahegemónica de las contradicciones sociales. Es en ese espacio donde el rock adquiere una nueva fisonomía que contradice la de sus orígenes. En otras palabras, a través del rock mestizo se cambian las reglas de producción artística dentro del movimiento del rock nacional que cuestiona las estructuras con que los miembros del mundo artístico están habituados a relacionarse entre ellos y con el contexto social vigente.

Pero esta contradicción es también parte de los orígenes del rock nacional. Aquel origen que muchos intelectuales y artistas populares veían peyorativamente como una muestra de colonización cultural, hoy invade el terreno del rock para influir sobre el mundo sajón con una identidad propia y bajo la bandera del mestizaje. No sólo el rock es parte del esfuerzo ideológico por imponer un modelo cultural de representación, sino también el esfuerzo por desarrollar una cultura nacional como modelo de representación opuesta a los intereses ideológicos dominantes. Pero para ello, debe romper con la barrera cultural que fragmenta la unidad nacional y desarrollar los procesos de hibridación musical y cultural en el marco de la cultura popular y nacional, es decir, en el contexto del resurgimiento de la identidad nacional.

Capítulo 3

El Rock Mestizo

Como la intención es descubrir un nuevo movimiento musical y cultural que muestra un desarrollo inusual para la historia del rock en Argentina, y como la problemática que se pretende indagar refiere a la emergencia y producción de un fenómeno musical que expresan los sectores populares y marginales donde se representan las transformaciones de las relaciones sociales de la Argentina durante la década del noventa, es necesario no descuidar la importancia de los choques culturales. Más específicamente, es preciso aludir a este fenómeno como surgimiento de un movimiento musical que agrupa las múltiples y diferentes expresiones culturales como consecuencia de los cambios y contactos socioculturales que se desarrollan en un periodo de fuertes contradicciones sociales y económicas. En medio de esta tensión, el surgimiento de la “segunda etapa” del fenómeno sociocultural del rock mestizo emerge con una propuesta musical, un contenido temático, una imagen diferente y una mayor cobertura respecto de la tradición rockera anterior.

Esta denominación de “Rock Mestizo” es un término que ha empezado a emplearse dentro del ambiente de los propios artistas que se ven reflejados en este movimiento y que pretenden buscar un significado de diferenciación al usual rock latino y nacional. Es tanto un término que apela a lo musical como a lo social, por eso diremos que es una definición que, dentro de estos grupos, le otorga cierta legitimidad de uso. Pero una de las razones más importantes por la que hemos definido este movimiento del rock y la música popular como “mestizo” en el marco de las relaciones sociales en la actualidad, es porque acentúa su expresión sobre el contacto social al que están expuestos las diversas prácticas socioculturales.

El mestizaje sociocultural no es sólo una identificación del hecho racial que se halla determinado históricamente en los pueblos de Latinoamérica, sino la trama de los contactos y discontinuidades culturales que convergen en lo popular.

A primera vista, pareciera que el concepto de “hibridación cultural” es el que mejor responde y logra expresar estos comportamientos y este fenómeno de la música al que hacemos referencia, pero ha sido nuestra intención asociar estos dos conceptos -hibridación y mestizaje- para otorgarle un sentido más sociológico que el que debidamente se le acomete. En fin, con estos dos términos queremos abarcar el conjunto de procesos en que estructuras o prácticas sociales discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.

La variedad de entrecruzamientos que se dan en nuestra sociedad durante los últimos años revelan la importancia de estos conceptos que, fuera de todo intento conceptual, responde a las iniciativas sociales concretas.

Por sus características y su producción social, el movimiento del rock mestizo no sólo se diferencia del rock a nivel musical, sino que también se desenvuelve en ámbitos sociales muchas veces incompatibles, dando lugar a una inserción social muy distinta que alcanza una mayor capacidad de hibridación. El Rock Nacional es híbrido de por sí, dando lugar a formas de desacuerdos en lo profundo de sus prácticas. No obstante, se ha considerado muy importante la mención de “mestizo” para definir un movimiento que incorpora elementos simbólicos de los sectores desplazados que interactúan sus expresiones socioculturales en el campo popular, y que ante la incapacidad de inclusión social y realización íntegra de sus prácticas artísticas, emerge como fenómeno marginal, es decir, como expresión de los diferentes sectores sociales desplazados que conviven en el espacio de la marginalidad sociocultural.

Por ser la expresión de determinados sectores sociales que producen una tendencia diferente dentro del rock tradicional, constituye una subcultura particular: la subcultura de la mestización musical del rock. O más claramente, como lo venimos definiendo: **la subcultura del Rock Mestizo.**

Si hay algo en que pueden relacionarse el fenómeno del rock mestizo con el movimiento del Rock Nacional es en los conflictos y similitudes que transcurren dentro del campo musical. A la polémica acaecida durante el período del auge del rock nacional entre quienes eran considerados rockeros y quienes no, se le puede mostrar relación entre los exponentes del rock mestizo, donde la enorme diversidad de estilos es ejecutada y recibida como música de diferente formato. Esto es así porque lo que caracteriza el desarrollo del rock en Argentina es su aglutinamiento en función de las urgentes y emergentes necesidades de conformación de identidad en periodos de crisis coyunturales.

Sin embargo, no se puede llamar a todas las expresiones del rock nacional como mestizas, puesto que muchas de ellas están fuertemente marcadas por manifestaciones del arte occidental. Para que una expresión musical sea mestiza en el marco del rock y la música popular, no basta con producir procesos de asimilación (una canción de un músico norteamericano o francés que tome influencias de la música latinoamericana para enriquecerse no por eso dejará de ser un músico norteamericano o francés. De la misma manera, una canción de un músico argentino o mexicano que consiga asemejarse al rock inglés no desistirá de su condición de reproducción musical). Por el contrario, el mestizaje musical y cultural al que hacemos referencia se desprende primordialmente de los choques culturales producidos por la sociedad Argentina en un momento en que los diferentes sectores sociales quedan expuestos a intercambiar prácticas y producciones simbólicas.

Lo que vamos a proponer aquí es la emergencia de un movimiento musical, o mejor dicho, de un subgénero dentro del movimiento del Rock Nacional que a partir de las diferentes expresiones musicales que aparecen como válidas manifestaciones nacionales y populares, transforma la naturaleza del rock nacional en una nueva forma de expresión: el rock mestizo. Esto significa que el rock latino y nacional pasando por la pluralidad de géneros populares terminan creando este movimiento musical mestizo que se produce como propio.

Si pensamos en el proceso de transformación que sufre el rock nacional en Argentina, hay que pensar entonces en un complejo proceso de mutación en todos

sus componentes. Es decir, para que surgiera el rock como nacional fue necesario un proceso de transformación del original “rock and roll” que fue posible gracias a la incorporación de algunos elementos culturales nacionales. Este proceso conocido como proceso de asimilación del rock, consistió en asociar al movimiento rockero foráneo determinadas expresiones de la música y la cultura del país, entre las cuales encontramos el tango, ciertas expresiones del folclore nacional y la música latinoamericana. Aunque de manera intensa esta asociación es determinante para la formación de nuestro rock nacional, permanecen relativamente prorrogados la mayoría de los sectores populares en su construcción, en tanto forma parte de un movimiento que apela fuertemente a las clases medias cultas.

En síntesis, esto quiere decir que el “rock and roll” pasando por algunas particularidades culturales y musicales de carácter nacional acaban creando un movimiento nacional del rock que lo define como propio, transformando el rock de una expresión internacional en nacional.

De la misma manera, este proceso se sucede con el rock mestizo que, acudiendo a las necesidades de la cultura nacional del momento, toma los rasgos más pertinentes de la música popular para que actúen sobre el rock nacional y terminen por forjarlo hacia el espacio de un movimiento mestizo. A diferencia de los orígenes del rock nacional, este proceso emergente que transforma el rock nacional en mestizo, adhiere a un contexto donde los sectores populares son los verdaderos portadores de aquellas expresiones culturales, bajo el cual confluyen distintos grupos sociales debido a los contactos socioculturales que se manifiestan en el país durante toda la década del noventa.

Lo que interesa señalar es cómo los procesos de hibridación musical y cultural obedecen a determinadas transgresiones sociales de la coyuntura nacional y de qué manera estas contradicciones sociales concluyen por desnudar la emergencia de una práctica musical compatible a los intereses de los sectores populares. Sectores que, durante los cambios en la estructura social promovidos por la globalización y el modelo neoliberal, permanecen excluidos y en posiciones de resistencia cultural.

Si avanzamos un poco más en el transcurso de la formación de este fenómeno musical emergente, percibimos como no sólo irrumpe y penetra en todas las prácticas del rock nacional, sino también como muchas veces logra romper con él, de la misma manera que el rock nacional consiguió desplazar al rock and roll más occidental. Claro que existen intereses de las industrias culturales por mantener inmune el movimiento del rock nacional y oponerlo autoritariamente a las expresiones mestizas del rock, generando públicos distantes y ganancias millonarias a través de su clonación absurda, pero en cuanto pasa a formar parte de un movimiento nacional y popular por sus características sociales y culturales, logra enriquecer, fortalecer y trascender como movimiento que le devuelve al rock su vitalidad ilimitada de construcción histórica.

El rock mestizo emerge de las necesidades propias de la situación sociocultural del país, como así también de los procesos musicales internos al movimiento del rock nacional que permiten ejercer permanentes rupturas sobre él para consentirle continuidad y desarrollo a las prácticas populares del rock. Ahora bien, ¿es su emergencia un comienzo marginal en el rock? ¿Qué sectores sociales participan en su formación? ¿De qué manera se produce en el país según las posibilidades de expansión federal? ¿Hay en las provincias una producción significativa de sus prácticas? ¿Cuáles son los ritmos, estilos e influencias musicales que se enlazan en un proceso de hibridación cultural?

Todos estos interrogantes los desarrollaremos a lo largo de este capítulo y nos detendremos a analizar en cada uno de sus apartados las condiciones sociales de su aparición, desarrollo y proyección en el contexto nacional vigente.

3.1 El Rock Mestizo como fenómeno marginal y emergente

El importante rol que cumple la cultura popular para producir movimientos culturales novedosos y transformadores durante los procesos de crisis orgánica, no sólo testimonia las prácticas culturales más relevantes que nacen de las capas más profundas de nuestra sociedad, sino que nos permite rastrear las manifestaciones que

continuamente son enterradas y olvidadas por las capas superiores, pues, los sectores populares proyectan, desde su marginalidad y en comunicación con otros grupos sociales, el arte nacional y popular que se opone radicalmente al proyecto ideológico de la clase dominante. Ocurre que en contextos de transformación de la realidad social las expresiones artísticas populares hacen su aparición en forma de enfrentamiento, resistencia, contención o alternativa a las condiciones conflictivas de dominación social, en la mayoría de los casos, como arte marginal. Tales situaciones dialécticas de crisis, exclusión y oposición, se aprecian claramente en Argentina durante los últimos años de la década del noventa, a la vez que nos permiten descubrir las instancias de emergencia de determinados fenómenos artísticos.

Vamos a intentar acercarnos a una descripción del proceso de marginalidad sociocultural que afecta a las clases sociales, fundamentalmente, en lo que concierne a la emergencia del rock mestizo como fenómeno marginal y a sus modos de inclusión musical en el mercado cultural de bienes simbólicos. Para ello, es imprescindible dar a conocer las conexiones que establece esta marginalidad con el campo de la cultura popular y el contexto de crisis estructural durante la década del noventa. En tanto hemos propuesto la definición de marginal como proceso general de las condiciones sociales desplazadas del modelo capitalista imperante que manifiestan elementos alternativos de construcción cultural, necesariamente debemos percatarnos de los cambios que se suceden entre los diversos espacios sociales, económicos y culturales implicados en el contexto de crisis nacional.

3.1.1 La cultura popular como marco de referencia de lo marginal

El modelo neoliberal en Argentina significó que culturalmente la sociedad nacional debía someterse a las pautas de la globalización y las disposiciones ideológicas de las fracciones dominantes. A lo largo de décadas esta sumisión cultural se ejecutó con el objetivo de suprimir los referentes simbólicos culturales de representación popular a través de un proceso de exclusión y opresión social y con el propósito de implementar un régimen social donde el valor cultural devenga en

función de los requerimientos económicos de la hegemonía mundial, estimulando el consumo masivo de los bienes culturales y obstaculizando el desarrollo cultural de las producciones populares. Bastos sectores sociales quedaron al margen de su producción, circulación y consumo, mientras que sólo los sectores económicamente acomodados dispusieron del rumbo cultural que debía aceptar el país. Por eso, se desarrolla un dispositivo complejo, en palabras de Martín Barbero, de “*inclusión abstracta y exclusión concreta*”.⁸⁶

Sin embargo, aquel rumbo adoptado no fue el más atinado. Junto a un modelo de exclusión económico-social, las clases dominantes en el país promovieron un modelo de exclusión cultural que le confería de un ejercicio de la hegemonía muy constreñido. No sólo permitió que las clases populares permanezcan al margen de una posible “contaminación cultural”, sino que permitió la emergencia de prácticas alternativas que juzgaron su lugar dominante en la cultura nacional. Es decir, al promover un proceso de dominación y de desigualdad social a través de un sistema cultural restringido, donde el acceso a los bienes simbólicos depende del grado de sometimiento a los flujos de la globalización y la imposición cultural del imperialismo, los sectores económicamente dominantes de la sociedad argentina alcanzaron niveles de diferenciación cultural que los ubicaron en un espacio de fácil capitulación ideológica hacia las formas de reproducción extranjeras, imponiéndolas al resto de la sociedad como prácticas de dominación que también incitarán su sometimiento. Pero como estas prácticas, (sean de consumo, de recepción masiva de los mensajes dominantes a través de los medios de comunicación, de contención social o, simplemente, de imitación y reproducción de los comportamientos individualistas del capitalismo primermundista) responden a una desigualdad social que se asienta, por un lado, en la diferenciación y fragmentación cultural inclusiva de las clases acomodadas y, por otro lado, en la homogeneización cultural excluyente de las clases oprimidas, se hace difícil para la hegemonía dominante y para la ideología neoliberal un consenso de dominación cultural sobre los sectores populares. Esto quiere decir que las clases populares, al hallarse en oposición a tales

⁸⁶ MARTIN BARBERO “De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía”. Pág. 15-16.

formas de sometimiento y permanecer en circunstancias sociales muy desventajosas de inclusión cultural, no padecen de una incorporación que obstruya definitivamente sus representaciones marginales como formas alternativas de desarrollo.

Para ser más claros, digamos que mientras que la ideología dominante de la cultura sujeta a las prácticas más jerárquicas de la sociedad argentina (que no son más que las prácticas producidas por la cultura transnacional del imperialismo) niega o expulsa de su espacio a los sectores populares, produce como efecto una mayor separación de los mismos y, por consiguiente, una legitimidad simbólica e ideológica propia que origina una mayor distancia con la ideología dominante y, al mismo tiempo, una mayor autonomía cultural de los sectores populares. De esta manera, a mayor autonomía ideológica de los sectores populares, mayor realización de los intereses propios.⁸⁷

Sin embargo, estas condiciones de exclusión social acarrearán otros inconvenientes no menos problemáticos. De la misma manera que aquellas formas de sometimiento hegemónico del poder dominante no alcanzaron plenamente a los sectores marginales-populares, permitiéndoles cierta independencia y riqueza en sus prácticas culturales, existen formas perversas y nocivas de sumisión cultural en los niveles oprimidos de las clases dominadas que le conferirán cierta dependencia y penuria en aquellas prácticas. Si bien se forjarán múltiples experiencias marginales con el objetivo de impedir una manipulación pasiva de sus expresiones y de ofrecer alternativas de desarrollo cultural, las condiciones de exclusión y violencia social afectarán los modos de referencia social y cultural de numerosos sujetos que caerán en la instigación de la decadencia neoliberal de la cultura. A la pérdida de trabajo, salud, vivienda, y a los altos niveles de indigencia y pobreza que se manifiestan claramente durante los años críticos de la crisis, se le agrega la pérdida de identidad social y cultural, la cual es suplantada por el consumo uniforme de los bienes ofertados por el mercado cultural extranjero.

⁸⁷ FRANCO, Mario "El Peronismo hoy: del nacionalismo al neoliberalismo". Pág. 6-7

De ahí la importancia que posee la cultura popular y nacional como marco de referencia de lo marginal para permitirle a los sectores desplazados vías alternativas de desarrollo, es decir, medios de inclusión antagónicos en el espacio de la cultura nacional, siempre y cuando no se piense que todo lo popular (por ser popular) es válido y legítimo.

Cuando los diferentes grupos sociales que enfrentan el desarraigo, la marginalidad y la pobreza encuentran en el campo de la cultura popular la manera de interactuar, expresan en sus prácticas culturales una forma de resistencia a los golpes de la realidad Argentina. Es decir, es una crisis que al despojar económicamente a determinados grupos de su determinación estructural y situar en conflicto a las clases sociales, origina la emergencia de distintas alternativas de lucha por parte de los sectores subalternos que acuden a la cultura popular para fundamentar tales condiciones marginales como prácticas culturales de resistencia u oposición. De esta manera, los sectores desplazados permanecen ante un reto inmediato que es conferir de una representación ideológica su condición social para oponerla a la ideología dominante, adhiriendo así a las reclamaciones de la cultura popular.

En un principio, aunque ya se encuentran gérmenes de nuevas expresiones que se desarrollan como resultado de estos choques o interacciones socio-marginales, podríamos decir que cada grupo social recurre individualmente a su capital cultural para resistir esta nueva situación de exclusión social, adecuando las expresiones culturales al reflejo de la marginalidad social según sus particularidades de clase, es decir, volcando todo el capital cultural disponible en forma de “sujeción o contención” de sus comportamientos sociales que, por efecto de la crisis, se hallan fuera de su órbita estructural. Como aún las prácticas socioculturales de los sectores excluidos no logran desarrollarse desde sus nuevas condiciones marginales, toda manifestación es situada como marco de referencia de las desgarradas condiciones sociales, es decir, como espacio de contención. Por lo que el lugar de la marginalidad en esta etapa sólo puede establecer una relación de dependencia con las formas de contención cultural, no logrando trascender como procesos realizables de alternativas, pues sus funciones son predisuestas al servicio de los mecanismos de permanencia socioeconómicos.

Los sectores sociales desplazados de sus condiciones estructurales durante el modelo neoliberal no llegan al campo popular uniformemente, sino que lo hacen en distintas coyunturas específicas de acuerdo al grado de dependencia que poseen con la situación de crisis nacional, lo cual hace que cada uno de ellos vayan gradualmente adoptando estrategias culturales de contención social para subsistir en las jerarquías de la estructura social. Estrategias que, evidentemente, asocian el estado de marginalidad con las pérdidas de sus jerarquías sociales.

Sin el encuentro con los demás sectores sociales desplazados, portadores de la cultura popular y nacional, la marginalidad es débilmente apta para generar un espacio de alternativa contrahegemónica. Así, los soportes de oposición cultural se encuentran muy fragmentados y cada sector social apela a las prácticas más ceñidas socialmente para concebir su oposición. Esto quiere decir que antes que alternativas, las emergentes prácticas marginales remiten a sus formas culturales “residuales”, es decir, a aquellas prácticas del pasado que han permanecido enraizadas en la estructura cultural de cada clase social para invocarlas como búsqueda de sujeción.

Pero cuando intervienen en el campo de la pobreza y la marginalidad otros sectores desplazados que provienen de distintas esferas sociales, se hace posible una emergencia más sólida y constitutiva de la cultura popular. La mayoría de los elementos populares se hacen manifiestos y, en el contacto de sus diferencias, las alternativas de construcción sociocultural son más potenciales. La búsqueda de contención social a través de las expresiones artísticas y culturales se convierte así en búsqueda de espacios emergentes desde la cual lo marginal puede manifestarse como producción alternativa y transgresión de las condiciones de exclusión.

Por lo cual, podemos comenzar el planteamiento de esta problemática diciendo que las expresiones culturales contrahegemónicas se gestan lentamente cuando las condiciones sociales y materiales de los grupos subalternos no corresponden con una superestructura cultural que legitima determinados modelos de explotación y subordinación, lo que los ubica ante una búsqueda de nuevos ámbitos culturales de desarrollo, compatibles a sus condiciones sociales y, por lo mismo, transformadores de esas condiciones de dependencia y opresión.

El capitalismo como modo de producción imperante, subsiste debido a las condiciones de reproducción material y cultural, permitiendo que las conductas de los sujetos se desenvuelvan bajo una organización social sosegada, es decir, bajo el consenso de la ideología dominante. Por ello, cuando las manifestaciones culturales o el renovado ardor con que estas fuerzas se presentan en situaciones de crisis no se corresponden con la ideología y las relaciones de producción dominantes (menos aún cuando éstas se hallan afectadas por dificultades de desarrollo y en estado de crisis aguda), consiguen emerger como prácticas opositoras y transgresoras del poder cultural dominante.

Durante la crisis se producen, básicamente, dos movimientos socioculturales simultáneos que aparecen recíprocamente opuestos. Por un lado, se promueve una readaptación de los sectores populares y dominados a los cambios de la estructura social a través de la ideología dominante. Ideología que manifiesta un cambio de ejercicio debido a las modificaciones estructurales del país, favoreciendo y prolongando las condiciones de dominación social. Por otro lado, aparece unido a los conflictos sociales un proceso de emergencia cultural que pretende desarticular el consenso hegemónico que oculta la ideología dominante para liberar una lucha en el campo de la cultura popular. Lucha que se da en un contexto de inevitables antagonismos sociales que originan desiguales expresiones culturales. Por lo que en esta coyuntura nos hallamos ante un enfrentamiento que coloca a la cultura popular en el centro de toda disputa ideológica y ante la posibilidad de alternativas de desarrollo importantes.

Las condiciones sociológicas imperantes durante la coyuntura de crisis en la Argentina hicieron que los sectores populares desprotegidos por el neoliberalismo nacional, integrados por las clases populares, grupos medios empobrecidos, migrantes de las zonas más pobres, grupos sociales culturalmente heterogéneos, y en menor medida, artistas independientes, etc., se relacionen socialmente y convivan mutuamente en el espacio de la marginalidad. Pero este reflejo de la marginalidad en el campo de la representación artística y cultural, empieza a revelarse como productivo en la medida que comienzan a formular canales de expresión alternativas de oposición, demanda y denuncia que adquieren una composición diferente al

relacionarse recíprocamente los diferentes sectores sociales desplazados. En cuanto los diferentes sectores sociales consiguen relacionarse socialmente en el espacio de la marginalidad cultural, las posibilidades de expresión artística pasan a formularse y representarse en términos muy confusos y combinados, pero sobre la base de un criterio de común acuerdo: la marginalidad como modelo de identificación.

3.1.2 La marginalidad como marco de referencia del rock nacional

Se ha distinguido este movimiento del rock mestizo como expresión de un período histórico específico en que se originan y fortalecen determinadas manifestaciones marginales. A su vez, hemos querido relacionar estos dos conceptos –marginal y emergente- para aludir a un contexto social que asocia estas dos dimensiones, cada una de las cuales pierde significado fuera de la otra. Es decir, es un fenómeno que, a pesar de presentarse en dos etapas de desarrollo que hemos querido distinguir, **emerge marginalmente** durante la década del noventa, ya que es por estos años donde alcanza a manifestar su posición de oposición y alternativa en el espacio de la cultura y el campo del rock nacional. Aunque se origina en la década del 70 bajo las características que hemos definido más arriba, no logra constituirse como alternativa fuerte y viable de los sectores más postergados en el campo social y cultural, y es recién en los últimos años de la década del noventa que puede emerger como movimiento alternativo, donde los sectores marginados de la sociedad aportan un gran caudal de experiencias culturales.

En fin, decimos que esta música tiene un carácter emergente y marginal por varios motivos. En primera instancia, podríamos afirmar que responde a una inserción social determinada que expresan los sectores populares y que, fuera de exclusivas influencias externas de la globalización y su proceso de hibridación que trae aparejado, representa una forma cultural de rebelión, fundamentalmente, por sus contenidos concretos y la negación de los roles e instituciones consagradas. Pero sobre todo, porque no se diferencia de las tradiciones populares de las que surge, como sucede con ciertas expresiones contemporáneas del rock o determinadas manifestaciones sectarias de la música comercial. La popularidad de este

movimiento consiste en su adopción a la manera de pensar y sentir de los sectores marginados. Es una música de barrio, de calle, marginal y regional, a la vez que proyecta una universalidad indefinida.

También podemos agregar que esta emergencia del rock mestizo se revela como arte popular y crítico, en tanto que lo que expresa es la marginalidad y la pelea social en el campo de la representación artística, es decir, tiene una función social que se traduce en el campo imaginario o ideológico con el fin de abandonar la resolución de las contradicciones sociales reales para pasar a representarlas abiertamente. El Rock Mestizo, como forma de representación marginal e identificación de los intereses ideológicos populares, desarticula la sumisión ideológica del rock con los intereses dominantes a través de su apelación a los sectores dominados y marginados. De esta manera, su producción musical, estética y sociocultural, logra reproducir un “orden real” de las condiciones sociales de tales sectores. A la inversa de la función social de las expresiones artísticas y musicales que reproducen un orden ideológico de aquellas condiciones por encontrarse atadas al campo del arte hegemónico, el rock mestizo asume un lugar antagonista en la esfera del rock y el arte existente por coincidir con la mayoría de los grupos marginados.

No hay que esperar una declaración de principios ideológicos concretos para aceptarlo como popular y crítico, sino que su misma correspondencia y conexión con las formas de expresión popular de manera genuina, cuya adhesión social, musical y lírica pertenecen a las experiencias marginales de la cultura nacional, hacen de él un fenómeno contracultural.

La tesis que plantean muchos intelectuales a modo de crítica es la aparición del llamado “rock barrial” o “rock chabón” (si bien esta denominación no encierra a lo que hemos propuesto como rock mestizo ya que refiere a bandas de amplio contenido rockero, mantiene una concepción crítica sobre lo marginal que sí alcanza a este movimiento) que terminaron asimilando lo peor de los códigos que solían ser propiedad tan solo de la cumbia villera o de las barras bravas de fútbol: exaltación de la violencia, de la intolerancia y el racismo, machismo, devoción exacerbada por la droga y el alcohol, apología de la delincuencia, conformismo intelectual, etc. En

fin, estas tesis nos dicen que el rock en general se habría olvidado de las temáticas poéticas de los iniciadores del rock argentino, que oponían a todo eso la lucha por un mundo mejor y la búsqueda de la lucidez y libertad interiores. Expone Marchi que el rock se encuentra de pronto formando parte de lo que siempre detestó: se suponía que el rock, como el movimiento artístico que siempre fue, desafiaba a la realidad, y ofrecía nuevas alternativas de vida. En cambio, el rock “chabón”, y gran parte del rock actual, se limitaría en sus letras, demagógicamente, a reflejar y repetir las peores actitudes de los sectores marginales, cuando en realidad el rock y el arte en general, dice, nunca fueron un simple “espejo” de la realidad, si no que aportaban propuestas superadoras de esa mediocridad y de esa alienación social y mental. *“Las bandas ahora se hacen eco de la dura realidad social pero sin ningún componente propio, ninguna reflexión y cero ideas. Pero al parecer, esa falsa actitud de provocación y rebeldía que consiste en cantar a favor del “reviente” como actitud de vida, sería en el fondo un excelente camino para obtener dividendos económicos, fama y admiradores, ya que solo se canta lo que ciertos grupos sociales quieren oír una y otra vez, en vez de arriesgar alternativas nuevas”*.⁸⁸ Así, para Marchi, *“la rebeldía y la provocación se habrían transformado así en una mera cuestión de negocios que conviene a productores y músicos, rebajándose así al nivel de géneros musicales comerciales que los rockeros solían enfrentar”*.⁸⁹

Esta opinión, muy difundida en algunos sectores críticos del rock, se parece en mucho a las concepciones que recaían sobre el Tango en sus orígenes, no sólo por ignorar los cambios en la estructura social del país y el cambio de objeto de los fenómenos populares y nacionales, sino también por desconocer las diferentes tendencias dentro del rock nacional. En vez de adjudicar esta decadencia al acaparamiento que produjeron las industrias del rock y asignar una actitud rectificadora sobre el rock para descubrir las disposiciones ideológicas que penetraron en algunas esferas progresistas del rock, cargan de culpa y retroceso a los

⁸⁸ MARCHI, Sergio “El Rock perdido. De los hippies a la cultura chabona”. Pág. 63

⁸⁹ Ibidem, Pág. 63

sectores populares y marginales que logran acceder al movimiento a partir de otras perspectivas sociales.

Estas teorías ignoran, en definitiva, que existe un rock mestizo que produjo un desplazamiento del objeto temático fundamental de la producción rockera tradicional hacia un objeto social marginal. Tanto desde el modo de enunciación, como desde el contenido de sus mensajes, el emisor y productor se re-posicionó remarcando su adscripción a la exclusión, a través del énfasis en significantes sonoros, visuales y textuales referentes de marginalidad. Básicamente, resulta ser un lugar de expresión de defensa, una práctica cultural específica que permite representar un “nosotros” que, con la adopción de un lenguaje singular, manifiesta una lucha contra la explotación y la marginalidad. Como dice Ozollo en relación al cuarteto y el baile: *“La alegría del baile, esa gambeta permanente, el abrazarse y soltarse de la pareja, representante de la unidad de ese nosotros constitutivo y al mismo tiempo de “libertad” forzada que permite la escapada, por fuera de la escuela, de la moralidad familiar burguesa, característica no sólo de nuestro cuarteto sino de los bailes de la marginalidad latinoamericana: salsa, cumbia, joropo, samba, lambada, etc”*.⁹⁰

Lejos de estar motivados por el mando erudito de las vanguardias y lejos de subordinarse a los procesos ideológicos de la globalización y el mercado del rock, estos movimientos marginales asumen desde su realidad sociocultural las formas de expresión popular. Si gran parte de las vanguardias artísticas, musicales e intelectuales que gobiernan los espacios culturales del rock, se caracterizan por exaltar al pueblo en abstracto y considerarlo incapaz de gobernar el desarrollo de sus propios procesos, entendiendo que el mismo debe ser educado y conducido hacia la senda correcta, (*“Es que acá no se escucha la voz del pueblo sino la de una minoría culta que decide ella misma representar los intereses del pueblo y hablar en su nombre”*)⁹¹, este fenómeno marginal del rock, por el contrario, asume una posición donde su desarrollo no se declara distanciado de las expresiones populares que

⁹⁰ OZOLLO, Javier “El Cuarteto”. Documento de Cátedra. Pág. 5

⁹¹ COLOMBRES, Adolfo “Sobre la cultura y el arte popular”. Pág. 181

produjeron su emergencia. El rock nacional no desaparece víctima de la marginalidad, sino que emerge como proceso mestizo reforzado con una dinámica social propia.

Gran parte de las prácticas culturales son de representación popular porque son marginales, pero no porque sean sectores sociales que no participan del mercado de bienes simbólicos legítimos o permanezcan al margen de los procesos de la globalización, sino por su posición en el campo de la cultura popular. Tanto en su forma discursiva como en sus prácticas artísticas musicales, el rock mestizo admite un modo de identificación con los intereses populares, pero la manera de introducirse en el campo de la industria musical nos lleva a plantear otros inconvenientes para una mejor descripción de sus elementos emergentes y marginales.

Si bien la penetración dominante dentro de la totalidad social y cultural hace agudo el problema de la emergencia en tanto oposición, existen diversos factores dentro de la coyuntura nacional que viabilizan la formación de prácticas opositoras que poseen independencia artística con respecto a la ideología dominante. Más aún, si bien existen elementos de emergencia que son efectivamente incorporados debido a la fuerte interdependencia social del momento que el mercado utiliza como fuente de opresión, lo cual hace verdaderamente difícil cualquier emergencia significativa que vaya más allá o en contra del modo dominante, las posibilidades de oposición y desarrollo alternativo son muy grandes en cuanto los aparatos de dominación se encuentran bajo contextos de crisis y en cuanto la cultura popular reaparece como enérgico modelo de referencia. Dice Williams: *“Por emergente quiero significar, en primer término, los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y tipos de relaciones que se crean continuamente. Sin embargo, resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella: en este sentido emergente antes que simplemente nuevo”*.⁹²

⁹² WILLIAMS, Raymond “Marxismo y Literatura”. Pág. 146

En la medida que estos fenómenos marginales son emergentes, y en la medida que son opuestos antes que alternativos, comienza significativamente un proceso de incorporación intencionada a la cultura dominante. Puede observarse en muchos fenómenos artísticos populares, desde la música folclórica hasta las manifestaciones más combativas del arte convencional como gradualmente son sometidos a los cánones de la ideología dominante. Igual que en el consumo cultural, los sectores populares son instados a subsistir como agentes pasivos y sin dinámica productiva, siempre al final de la cadena de producción, como destinatarios, espectadores obligados a reproducir el ciclo del capital y la ideología dominante. Pero como el mercado necesita ocuparse también de aquellos sectores sociales que resisten el consumo uniforme o, simplemente, se hallan al margen por su imposibilidad de acceso, la intención es estimular un proceso de hibridación y expansión para deformar aquellas prácticas de fuerte contenido popular y adaptarlas a las condiciones del mercado de explotación cultural.

Esto tiene que ver con la forma desigual en que los diferentes grupos participan en la formación de los bienes culturales. Es decir, si bien participan de su desarrollo, lo hacen en forma subordinada, como portadores de fuerza de trabajo y en los márgenes de los dispositivos hegemónicos.

Sin embargo, el fenómeno del rock mestizo al desarrollarse a través de la convergencia de los distintos grupos sociales desplazados, indiferentes a una dominación uniforme específica, hace imposible que su producción musical se someta completamente sin el consenso de los mismos. Es decir, es un movimiento que, al aglutinar los diversos intereses de los grupos sociales involucrados, puede imponer estrategias de resistencia para permanecer como expresión y práctica opositora, sin por ello habitar al margen de los procesos de difusión comercial o masiva.

Por otro lado, las posibilidades de conformarse en movimiento alternativo frente a la cultura dominante, no significa que constituya un fenómeno aislado o incomunicado con de la hegemonía dominante, sino que su alternativa reside en su

posición frente a la cultura dominante. Posición que depende de las condiciones de la coyuntura para revelarse como verdaderamente popular y nacional.

3.1.3 El paso de la marginalidad a la inserción dinámica de las prácticas populares

Cuando aludíamos a este proceso como marginal, no dejamos de entrever las condiciones de exclusión sociocultural a la que se encuentran sometidos los sectores populares. No obstante, la incorporación a los circuitos del mercado y la industria musical ubican a buena parte de los grupos musicales ante la posibilidad de romper con su situación de exclusión, a la vez que conquistar un espacio que los coloca ante una encrucijada entre lo popular y lo masivo, lo marginal y lo comercial.

Es un hecho como, por ejemplo, el Tango pasó de ser un fenómeno marginal y descalificado de la cultura nacional a un fenómeno musical ciudadano que fue aceptado por todos los sectores sociales. La misma suerte sobrevino con el Cuarteto cordobés que, de origen rural y objetado por el poder cultural condensado en las élites de la oligarquía nacional, pasó a formar parte de la expresión musical más importante de la cultura de su provincia. De la misma manera, muchas expresiones de la música popular latinoamericana, como la música negra en Brasil, la cumbia en Colombia o la saya en Bolivia, que manteniendo sus tradiciones acumuladas por el indigenismo o por las influencias africanas pasaron a ser manifestaciones masivas de bastos sectores sociales. Esta música popular latinoamericana que surgió en contigüidad y como consecuencia del circuito oral tradicional post-esclavista se conectó, más tarde, con el circuito musical urbano comercial a través de un proceso de negociación y cooptación estético-político con la clase blanca dominante. No solamente son estilos musicales valorados nacionalmente sino que juegan también otro papel en un circuito internacional. La música de origen africano en América y el Caribe pasó en un siglo de ser totalmente rechazada, censurada, prohibida, ridiculizada y estigmatizada por la élite blanca, a ser consumida ávidamente hoy día como un producto capaz de transmitir goce y sentido de pertenencia en naciones y sociedades que se autodefinen como multiculturales.

Este paso de la marginalidad de sus expresiones a la aceptación inclusiva de sus prácticas, bailes, inspiraciones poéticas y realidades agresivas, se sucedieron en contextos políticos distintos y bajo gobiernos nacionales que decidieron hacer nacional estas expresiones anteriormente aplazadas; expresiones prorrogadas que respondían a los sectores populares postergados y que, bajo las políticas de los Estados nacionales independientes, salieron relativamente de tal condición.

Pero también se sucedieron en contextos desfavorables y bajo gobiernos dependientes que rechazaron tales expresiones, y que lograron salir de los suburbios profundos de la cultura cuando los sectores populares pasaron a ocupar un lugar substancial en la realidad social, impregnando de significación las expresiones populares del arte en todos los sectores sociales. *“...El golpe del 55 retrotrae al país a la década infame, el campo vuelve a languidecer, el cuarteto queda, pero, junto con su gente, debe refugiarse en Córdoba ciudad eje del nuevo polo industrial dejado por el peronismo. Pero la industria con los sucesivos golpes y planes económicos de los sectores dominantes, poco a poco también cae y con ella los obreros. El cuarteto, irremediabilmente, terminará en las villas miserias urbanas. Allí, la Mona Jiménez será le nuevo ídolo, que habla y representa las cosas de su gente”*.⁹³

Al mismo tiempo, las posibilidades que otorga el mercado para su difusión y penetración cultural hicieron que estas expresiones marginales pasaran a ser parte de una disposición más inclusiva que, muchas veces, terminó por convertirlas en estructuras simbólicas dependientes del poder económico. Desde el folclore hasta el ritmo afro-reggae, el mercado puede absorber sus contenidos simbólicos para transferirle rasgos de imposición estética y entretenimiento comercial, congelando las prácticas simbólicas y sociales de tales expresiones en desmedro de sus capacidades de representación nacional. Los desplazamientos que sufren los sistemas periféricos hacia el centro del sistema están determinados y promovidos en las sociedades del capitalismo tardío por una serie de intereses económicos e

⁹³ OZOLLO, Javier “Rodrigo: el cuarteto y la Argentina real”. Documento de cátedra. Pág. 1.

ideológicos que no podemos ignorar, que condicionan el modo en que los sistemas marginales son traducidos y adaptados al repertorio dominante en el centro del macro-sistema cultural. La mayoría de estos subsistemas culturales que se gestan en las fronteras, en la periferia del sistema, terminan siendo absorbidos por el centro a través de procesos de filtración de los elementos más críticos de los discursos marginales que generan. Suelen ser dos los mecanismos que el sistema dominante utiliza para combatirlos: o bien se excluyen totalmente sus prácticas marginales, invisibilizándolas de tal modo que quedan desplazadas permanentemente en la marginalidad, o bien (si el poder reactivo de estos discursos comienza ya a abrir brechas en el sistema central, introduciéndose por la fuerza y quebrando sus estructuras) se opta por la asimilación de la marginalidad, por su absorción. El sistema cultural imperante permite la inclusión de las expresiones periferias y marginales bajo la condición de que se adapte a las normas del repertorio dominante y adopte su lógica y lenguaje. De este modo, los discursos marginales, bajo la ilusión de conseguir un poder y un lugar hasta entonces negados, sufren un proceso de recodificación cuidadosamente dirigido desde el poder, que los despoja del potencial transgresor que los había dotado de sentido. En todos los ámbitos de la cultura, sobre todo en el espacio de la música, comprobamos cómo la industria cultural o el mercado fueron capaces de absorber todas aquellas corrientes que cuestionaban su poder y su dominio, denunciando el funcionamiento del sistema: el “Punk”, el movimiento hippie del Rock o el “Rap” son claros ejemplos de discursos que perdieron su esencia revolucionaria y transgresora una vez que se inscribieron sumisamente en el mercado y fueron absorbidos por el centro del sistema. La lógica capitalista del mercado vació de contenido las corrientes musicales cuyos textos se basaban en un claro ataque al poder y mantuvo sus elementos formales, haciendo uso de una determinada estética (desligada de toda implicación coherente) que comenzó a funcionar de manera independiente a los contenidos o la ideología a los que en principio estaba asociada.

Es en esa urdimbre que la industria discográfica genera y posiciona sus productos musicales. Construye una imagen del producto y una estética muchas veces en relación a las demandas grupales y sociales vinculadas al ámbito del deseo, imaginarios imperantes de época y, en muchas ocasiones, a síntomas sociales

(exclusión, falta de proyectos personales, etc.), contribuyendo en un nivel simbólico a la constitución de representaciones ancladas en el síntoma, conformando ideales de identificación circunscriptos al mismo. El ejemplo más claro lo manifiesta la “cumbia” en Argentina.

En la década del 90, interesadas en captar un nuevo perfil de consumidores, las compañías produjeron grupos musicales de cumbia conformando una imagen de los músicos más cercana a los sectores medios de la población, con el fin de desdibujar aquellos rasgos físicos y de vestimenta que los asociara a los sectores bajos. Con rostros juveniles, sin marcas de cansancio o de tránsito por tareas pesadas, no tan morochos, con cabellos largos y cuidados y una vestimenta cercana al gusto más hegemónico, desplazaron a los músicos de tez oscura, con rasgos “provincianos” y de habituales vestimentas multicolores. Resultaron conjuntos en su mayoría conformados por falsos músicos que realizaban “playback” en el escenario, con un fondo musical grabado por músicos profesionales. La producción en serie y estereotipada de los conjuntos derivó en una saturación del mercado conduciendo a las compañías discográficas a la búsqueda de nuevas propuestas musicales. A fines de la década del '90, las dos discográficas más representativas del género, lanzaron al mercado una nueva propuesta musical a la que denominaron “Cumbia Villera”. El nuevo estilo produjo fisuras en el género a partir de la introducción de fuertes cambios tanto a nivel textual, como musical y de imagen. A nivel del texto, por primera vez en el marco de la producción local tradicional, se produjo un desplazamiento de la temática predominante, la amorosa, hacia la problemática social, con fuerte referencialidad a escenarios violentos del drama urbano: delincuencia, drogas, alcohol, violencia policial, exclusión social y corrupción política, a través de un lenguaje directo sin mediación de la metáfora.

En lo que respecta al rock, la necesidad de reproducir sus estructuras formales promueve una distinción de las prácticas musicales a través de distinciones categoriales y sistemas de cierre, exclusión e inclusión que el mercado estimula. Básicamente, la gran industria del rock opera en el campo musical a través de dos categorías de distinción que actúan como modelos de exclusión sociocultural para aquellas expresiones que, como el rock mestizo, representan un cambio de

posicionamiento. Por un lado, la determinación de “categorías externas” de exclusión, que son aquellas que provienen del contexto social, sean las clases sociales de pertenencia, la etnicidad, etc. Por otro lado, en los ámbitos de organización interna, suscita categorías de “exclusión interna”, las cuales funcionan como parámetros de imposición de redes y límites que se encuentran representadas bajo distintos dispositivos simbólicos. La armonización de las categorías “externas” e “internas” fortalece una desigualdad en los ámbitos de expresión musical dentro del movimiento del rock que deja fuera muchas de las expresiones populares de la música. Así, se establece para aquél que ingresa al campo del rock una jerarquía estética que debe seguirse y reproducirse en función de determinados mecanismos de poder. En este caso, el poder está bajo las imposiciones sociales del mercado y la industria del rock que intentan distanciarlo de determinadas fracciones sociales. Dicho en términos de Bourdieu, los artistas absorben una estructura de jerarquía estética musical a la que aprenden a responder afectivamente.

Por lo dicho, nos encontramos ante diversas estructuras de exclusión que habilitan la emergencia del rock mestizo como marginal y que dificultan su inclusión como fenómeno popular, es decir, sin someterse a las reglas ortodoxas del monopolio del rock. Pero este movimiento del rock mestizo presenta, como vimos, algunos rasgos particulares que pueden impedir una manipulación efectiva de sus producciones. Al interactuar dentro de los diferentes sectores sociales que confluyen en su producción, posibilitando la apertura de sus experiencias e intercambiando los procesos de construcción cultural, el rock mestizo retoma muchas expresiones genuinas de la música popular que confrontan con la ideología dominante y, por consiguiente, con las prácticas ideológicas de la industria cultural.

Pero las posibilidades de absorción siguen siendo muy extensas por cuanto los circuitos de difusión y producción están bajo el control de las grandes corporaciones y, como toda manifestación popular, puede convertirse en un fenómeno dependiente y forzosamente limitado.

Por eso, si bien los sectores excluidos logran generar a lo largo de su desarrollo cultural mayores espacios de inclusión, es necesario que esos espacios no sean

funcionales a una ulterior manipulación. Es importante que los sectores populares constituyan un espacio propio de manifestación cultural que, al momento de imbuirse en los ámbitos de inclusión cultural formales, se encuentre fortalecido y exprese en su interior un proceso de resistencia contra la cultura hegemónica de dominación, sobre todo, cuando no existe un Estado nacional sólido y la coyuntura de crisis hace agudo el problema del consenso en los sectores populares.

Si pensamos en la crisis neoliberal de los espacios de inclusión sociocultural, no cabe duda que los procesos de inclusión del arte popular coexisten bajo los dispositivos ideológicos del capitalismo dependiente. Esto nos habla de la inviabilidad de los espacios de inclusión neoliberales para el desarrollo de las prácticas culturales de carácter popular, puesto que es el mismo modelo de inclusión neoliberal el que manifestó desarrollarse como modelo de exclusión popular. Por el contrario, a las manifestaciones emergentes les corresponde edificar nuevos modelos de inclusión en función de las condiciones socioculturales de los sectores populares y que, al momento de constituirse como ámbito de representación nacional, consiga enfrentar el terreno de la ideología dominante.

En el momento en que existe un Estado que represente los intereses nacionales y populares y mantenga un control sobre los bienes simbólicos, es posible que el acceso de los fenómenos marginales de nuestra sociedad se desarrolle en el marco de un espacio de defensa y no de opresión. Es importante señalar esto porque, como dijimos, muchas expresiones populares fueron en su origen excluidas por la cultura dominante y por bastos sectores sociales, pero luego, con la aparición de Estados independientes pasaron a ser parte de una cultura nacional para legitimarse como expresión nacional. Todo lo contrario sucede ante la presencia de un Estado neoliberal que, en su condición de conceder sus espacios al capital internacional, ahoga toda expresión nacional.

En el contexto socioeconómico del país, varias teorías han intentado dilucidar este fenómeno de exclusión diseñando distintas estrategias de inserción cultural de los sectores populares.

Una de ellas sostiene que nuestras sociedades latinoamericanas se hallan ante un proceso de transformación que deja expuestos a los individuos a una “desocialización” permanente bajo las nuevas formas modernas, acentuando la exclusión social e impulsando otras formas de inclusión basadas en el prestigio cultural y la capacidad de los sectores populares para adaptarse a las condiciones de la globalización mundial. Sirviéndose de aquellos sujetos que fueron perdiendo su configuración social de pertenencia y supieron adecuarse a las nuevas situaciones sociales y culturales, esta teoría apela a un sistema de predisposiciones apto para decidir que se suministran en todas las sociedades modernas. De esta manera, la exclusión social es un reflejo de la “muerte de lo social”, la decadencia irreversible del Estado-Nación y los fracasos de los movimientos de liberación nacional que postulan la idea de una aldea global a la que los sujetos más aptos pueden asistir, en tanto los sectores que resisten las nuevas formas de inclusión permanecen al margen y bajo el vínculo insostenible de los populismos nacionales. Así, los artistas, músicos e intelectuales orgánicos del pueblo deben adherir a los cambios de las condiciones internacionales para indicarle a los sectores populares los mecanismos de evolución social y cultural a los que corresponden aceptar.

Esta concepción sobre la dialéctica de inclusión y la exclusión tiene como base una redefinición de los roles del Estado y del mercado, como también, de manera más contundente, una redefinición del rol del individuo. Dicho de otro modo, el cambio en las formas de regulación estatal, la primacía del mercado como mecanismo de inclusión, adoptan una concepción del individuo (o del proceso de individualización) que enfatiza la noción de sujeto competente, esto es, de un individuo al cual se exige que se haga cargo de sí y que desarrolle las competencias y recursos necesarios para su inclusión en el mercado y el acceso a los bienes sociales, independiente de los recursos y condiciones de clase.

Tampoco son menores los intelectuales que, adhiriendo a una supuesta filosofía reivindicatoria, afirman que los artistas populares o pertenecientes a otros sectores subalternos deben no sólo serle fiel a su tradición cultural, sino también repetirla ciegamente, pues de lo contrario no la estarían preservando sino pervirtiendo, cediendo a la aculturación y las glorificaciones del mercado. Sin embargo, más allá

de trazar un punto de vista teórico engañoso, estas concepciones de lo popular conservan un propósito aún más deshonesto, pues, como en ella residen elementos de resistencia cultural importantes, toda lucha por su dominación consiste en conservarla inmóvil, no permitiéndole su difusión y declaración. Esta inmovilidad del arte subalterno impide todo intento renovador y promueve una petrificación cultural que se compatibiliza con los intereses ideológicos de las clases dominantes para su mejor dominación. La inhibición de las posibilidades de desarrollo sirve, así, para incrementar la distancia cultural entre las clases dialécticamente confrontadas, ahondando el complejo de inferioridad del oprimido y la superioridad del sector dominante.

Por el contrario, hemos propuesto aquí la incorporación de los sectores marginales y artistas populares a los circuitos del mercado musical en función de las condiciones socioculturales del país que hacen posible nuevas formas emergentes de expresión cultural radicalmente opuestas al empleo de la ideología hegemónica por parte de los aparatos de dominación cultural. En el marco del modelo neoliberal, el Rock Mestizo expresa un “nosotros” diferente que reúne estas cualidades. Este género, que fue el que evolucionó como fiel reflejo emergente de la decadencia que protagonizaba la sociedad argentina, está ligado íntimamente a los choques culturales entre las diferentes clases sociales que experimenta el país por aquellos años. Aunque muchas veces la marginación se recubre con los vestidos del mercado, al igual que el Tango u otras manifestaciones artísticas populares, existe una recuperación del lenguaje popular y se halla fuertemente contextualizado, lo cual significa que define una posición determinada en el campo cultural. Pero fundamentalmente, el rock mestizo se halla tan ligado a esta representación de los choques socioculturales que toda inclusión autónoma de sus determinaciones musicales transfiere aquellas condiciones imposibles de ignorar. Sólo una cargada subordinación social de los sectores populares al mercado musical puede hacer posible aquella separación y, como tal, corromper sus contenidos más insertos en la cultura popular.

Podemos concluir este apartado exponiendo lo siguiente: En este contexto de crisis aguda que sacude la estructura social de Argentina la pobreza es definida

como relacional, como una relación de privación hacia los sectores populares que configura un entramado de diferencias sociales donde se establece un proceso de exclusión sociocultural profundo durante toda la década del noventa. Este proceso de exclusión se desarrolla también a través de los mecanismos ideológicos que los sectores populares en el contexto cultural imperante intentan confrontar. Desde el momento en que las expresiones culturales emergentes representan una lucha hacia las formas de dominación ideológicas, se establecen distintas estrategias de sumisión al mercado cultural dominante que disminuyen las distancias entre lo popular, lo masivo o entre desiguales capitales culturales, dejando de existir como fenómenos completamente aislados en algunas expresiones culturales. Lo popular, que se consideraba como lo contrario de lo culto, de la cultura de élite o de la cultura burguesa, fue creando un proceso de hibridaciones, desterritorializaciones, descentramientos y reorganizaciones, de tal manera que cualquier intento de trabajo definitorio y delimitador corre el peligro de excluir lo que quizás sea más importante y más nuevo en las experiencias sociales que estamos viviendo. Así pues, vamos a tratar en el siguiente apartado estos procesos de hibridación en el género del rock y, por consiguiente, las correspondencias socioculturales que lo sustentan.

3.2 El proceso de hibridación cultural: géneros musicales y prácticas sociales involucradas

Muchos de los sectores desplazados que conviven en el campo popular poseen un caudal cultural que responde a un proceso nacional histórico de intensas contradicciones sociales. Las expresiones que han surgido a lo largo de determinadas coyunturas históricas y se han ido conformando en importantes modelos de referencia cultural para los sectores populares brotan de las múltiples relaciones, encuentros y conflictos entre los espacios culturales que fundan las clases sociales para coexistir. De esta manera nos situamos ante el fenómeno de una reestructuración social en la era del capitalismo multinacional que genera formaciones peculiares a partir de lógicas distintas que generan espacios híbridos a los que añadimos -en nuestro contexto- las músicas híbridas. Es decir, lo social y lo

musical, aunque actuando cada uno a su manera, se relacionan mediante las prácticas de hibridación, creando nuevas realidades sociales, culturales y musicales.

Así, desde el punto de vista musical, encontramos expresiones artísticas que ostentan un sentido de pertenencia en importantes sectores populares, como las murgas barriales, el folclore nacional, el tango, la cumbia y el mismo rock. Expresiones que, en su gran mayoría, nacen o son apropiadas por estos sectores en un proceso de asimilación permanente. El rock mestizo no sólo es parte de este proceso de conformación ocurrido en un momento histórico específico, sino que también es parte de un proceso que reivindica muchas de estas múltiples expresiones populares para adoptarlas en su seno.

Para esclarecer este concepto vamos a sugerir una interpretación dirigida a comprender los procesos de construcción nacional del fenómeno musical propuesto.

3.2.1 El proceso Híbrido del Rock Mestizo: diferencias y similitudes al interior del Rock Nacional

Muy por el contrario de lo sucedido con determinados fenómenos culturales y musicales, que fueron impuestos por fuera de los requerimientos culturales “propios” en momentos históricos fundamentales, la mayoría de los géneros mestizos que se combinan en el movimiento del rock, son puestos a disposición de las necesidades genuinas de la cultura nacional y popular. Es decir, inversamente a lo sucedido con otras expresiones musicales, como la “cumbia villera” o el “rock”, que se presentaron impuestos desde las industrias culturales foráneas para, más tarde, crear un fenómeno propio como resultado de las asimilaciones sociales y culturales de la sociedad argentina, el rock mestizo emerge bajo condiciones particularmente propias e incorpora aquellas expresiones musicales que son ajenas a su naturaleza de manera conflictiva, es decir, de forma que aquella mestización sociocultural de la cual emerge permanezca bajo las circunstancias sociales que le son “propias”.

Una música puede ser el resultado de una fusión “formal” y “semántica”: por ejemplo, un grupo de músicos -compuesto de jazzistas y flamencos, cada uno con sus propios instrumentos- se reúne e interpreta una composición -o simplemente improvisa- a partir de los dos lenguajes musicales implicados, aunque intercambiando los papeles. Pero, sólo en el caso de que esta fusión formal y semántica tenga capacidad de crear “escuela”, es decir, su propio espacio socio-cultural donde el producto de la fusión se convierte en nuevo estilo de la praxis musical, deberíamos hablar de hibridación musical, porque la actividad transgresora ha creado un producto, el “híbrido”, un estilo nuevo que cuenta con sus propios productores y consumidores, con su lugar en el campo musical y su propia realidad socio-cultural. Más, sólo en el caso de que los estilos implicados en la fusión de este tipo provengan de otras culturas musicales u otras músicas étnicas, podríamos hablar de hibridación “transcultural” en la música. Esta diferenciación es imprescindible para distinguir -en el caso de la música popular- una hibridación basada en la fusión de instrumentos, estilos y lenguajes musicales propios de un campo socio-cultural, de otra hibridación basada en la fusión con elementos culturales o musicales foráneos.

Por lo que el proceso de hibridación producido en el rock obedece a las necesidades culturales de una trama social específica del país, en la cual las diferentes prácticas artísticas son ligadas para proclamarlas como expresión genuina de la cultura popular. Es decir, no es una hibridación engendrada por las inalcanzables experiencias musicales de algunos artistas dotados de absoluta libertad. Mucho menos, no es una hibridación que provenga autoritariamente de las fluctuaciones ilimitadas de la universalidad musical suministradas por el mercado. Estamos hablando aquí de una hibridación que surge de los procesos culturales populares que se mantienen en el espacio de la marginalidad, por lo tanto, que mana desde los artistas que habitan las capas populares del país y que, en su práctica concreta, logran conectar las múltiples expresiones musicales y culturales con las que usualmente convive. Por eso cuando los choques culturales se sobrevienen sobre sus hábitos socioculturales se origina una hibridación en el campo de la cultura popular. Hibridación que vamos denominar “mestiza”, en tanto sugerimos que posee la esencia de la cultura popular.

Es verdad que el proceso híbrido de la música (ya sea en el rock o en la música folklórica nacional) resulta reforzado por el despuntar de una búsqueda que es contraparte y reflujo del aperturismo económico y sus consecuencias culturales. Pero también resulta de una respuesta a los efectos de la globalización que impone la búsqueda de reconocimiento propio. El análisis de este proceso híbrido, pues, tiene que basarse en el análisis del doble movimiento que produce: Por un lado, se trata de un espacio gestado por la globalización mundial que, en su interés de apertura y conquista de mercados y territorios, consigue penetrar los inquebrantables contenidos populares a través de sus hibridaciones y subordinaciones a la estética dominante. Se trata de una hibridación de nuevos lenguajes, nuevos instrumentos o nuevas formas que no tienen en cuenta los rasgos fundamentales de la identidad musical y sociocultural: *“Esos rasgos fundamentales que hacen que no se sepa en que consiste la zamba, sus cadencias, sus acentos, o que es lo que lo diferencia de otros estilos (...) de la danza y las emociones de la gente”*.⁹⁴ Por otro lado, percibimos aquel proceso de hibridación que desde lo propio induce hacia la invención del espacio popular. En este sentido, el folclore nacional es una muestra clara de ello, pues, se trata de la incorporación de otras fuentes musicales que no se suceden riesgosas para la identidad (*“Por supuesto que todavía hay buscar más porque todavía se puede investigar en las estéticas regionales, como la tonada cuyana (...) En los últimos años, encendías la radio y era chamamé y chacarera solamente. Nunca una Vidala. Y eso hace daño”*).⁹⁵

Muy distinto al proceso de hibridación cultural, musical y artístico emprendido por los movimientos del mercado cultural y las necesidades posmodernistas de algunos intelectuales anochecidos, aquí se acentúa la necesidad de expresar las necesidades populares y las posibilidades de representar un determinado contexto social de fuertes contactos socioculturales. Por eso, el rock mestizo choca, muchas veces, con el rock nacional y logra amoldarse a las prácticas populares menos eruditas, sin por ello dejar de mostrar las grandezas de la creación musical (grandeza

⁹⁴ FALU, Juan “El folclore resuena”. Pág. 13

⁹⁵ Ibidem, Pág. 13

que han demostrado géneros como la cumbia, aunque muchos artistas la califiquen como destreza popular de sencilla ejecución).

Sucede así porque el rock nacional, sin la anexión de otros mundo socioculturales de rasgos marcadamente populares, no puede representar como fenómeno musical exclusivo la nueva realidad social del país y serle fiel a un proyecto popular complejo, porque hay una realidad social diferente, donde expresiones tan disímiles, como la cumbia, el cuarteto, el folclore y otros géneros musicales distintos del rock, aparecen como expresión de los sectores marginados. En el momento en que el rock nacional no persigue una fructuosa identificación con estos géneros, pierde relevancia popular-nacional y queda circunscrito a una minoría social dentro del campo popular, tanto en la producción de sus prácticas como en la recepción de sus significaciones, aunque los predomios de la industria del Rock lo desmientan en su propósito de masificación del género.

Sabido es que el rock nacional representa a la gran clase media en un momento histórico determinado en que es protagonista social y políticamente, pero desde el momento en que el rock pasa a ser la expresión de un sector social que se opone muchas veces a las manifestaciones populares, se produce el desplazamiento de sus espacios simbólicos ofrecidos y, en su incapacidad de representar las clases populares, es incorporado como fenómeno conflictivo en el campo popular, donde además, le proporciona a otras expresiones musicales una posibilidad de impulso y crecimiento.

Por el contrario, el Rock Nacional cuando coexiste de manera mestiza y es adecuado a las necesidades populares funciona como un proyecto alternativo de representación popular porque agrupa las múltiples expresiones musicales, incluso las prácticas del Rock Nacional más alejadas de lo popular, para darles un criterio de asimilación diferente, producto del carácter social diferente que existe y desarrolla. Así, el rock latino y nacional pasando por la pluralidad de géneros populares como el folclore, la murga, los ritmos afro americanos, entre otros, terminan creando este movimiento musical mestizo que se produce como propio. Básicamente, podríamos decir que señala una nueva fase del rock nacional y representa un rico mestizaje

donde la música popular no aparece como mero marco decorativo. Es una mestización que exhorta un contenido profundamente arraigado en las expresiones populares. Sin embargo, hemos considerado el “rock” como la expresión vertebral alrededor de la cual se articulan estas múltiples expresiones, por ser la expresión musical que agrupa ciertas características musicales de posible desarrollo. El Rock Mestizo, pues, es el fruto de la propia crisis del rock nacional y la verdadera construcción de la nueva era del rock ha consistido en superar al rock mismo.

Los distintos estilos que se entrecruzan vehiculizan posiciones de clase que, por su diversidad intrínseca, no admite representar una cultura estandarizada del Rock, ya que la preeminencia de prácticas socioculturales de clases diferentes y grupos culturalmente heterogéneos se opone a un criterio estático del rock argentino. Es decir, el Rock ya no se agrupa en conjuntos fijos y estables de clasificación, sino que renueva su composición a través del cruce con otras expresiones.

Ahora bien, ¿de qué manera de fusionan? Primero que nada, es preciso decir que no hay una pérdida de identidad musical en cada una de estas manifestaciones y estilos como consecuencia de su fusión e hibridación, sino un enriquecimiento y proyección, aunque sufren una readaptación y modificación importantes. Las formas de producción identitarias y culturales perduran, y son parte de modelos de disposición social, pero siempre en el marco de una reformulación de los capitales simbólicos que se dan en medio de cruces e intercambios. Por eso, las afirmaciones musicales y culturales deben concebirse como la capacidad de interactuar con las múltiples ofertas desde posiciones propias. Por ejemplo, por hablar de algunos casos, en las murgas barriles se anexan ritmos andinos y latinos como la cumbia o el guayno, estableciendo otra modalidad de relación con el campo musical y social, pero siempre en el marco de las prácticas artísticas de la murga. Otro caso sería el del folclore que es tomado armónicamente en rítmicas incompatibles del rock, sin por ello perder su contenido o disipar su identificación fuera del rock. De la misma manera, los ritmos o géneros que se mezclan con el rock no hacen a la pérdida del rock sino que le proporcionan una identidad particular en función de la posición que ocupe en el campo de la cultura y la música popular.

Justamente, es eso lo que caracteriza al rock como nacional y popular: su condición de “Movimiento” Y movimiento implica distintas posiciones en el campo del rock nacional que se hacen manifiestos de manera más o menos explícitas.

Esta mestización de la música, a pesar de promover procesos de asimilación, vive y se desarrolla en permanente conflicto, pues, es aceptada a la vez que rechazada por algunos sectores y artistas, fundamentalmente fracciones de artistas, músicos e intelectuales de clase media que no aceptan una elevación de la cultura popular. Por otro lado, mantiene relaciones conflictivas en la medida que es un movimiento que refleja un campo de batalla donde los diferentes grupos y géneros musicales involucrados disputan la hegemonía sobre los significados.

Sin embargo, la búsqueda por descubrir cuál son las expresiones musicales más influyente y cuáles sectores o grupos sociales marginales son los que mayor peso y poder simbólico poseen en este nuevo mestizaje, se resuelve cuando consideramos esta mestización como una manifestación en sí misma y no como la mera suma de sus partes. Es su hibridación lo que le adjudica un carácter propio, su condición de movimiento, aunque hay una lucha simbólica constante por la apropiación de los significados que nos lleva a pensar en una hibridación conflictiva.

3.2.2 Raíces, lenguaje musical y desarrollo global en el Rock Mestizo

Básicamente, diremos que esta expresión musical se conforma incorporando la influencia de la música afroamericana, la música folclórica nacional y popular y la música latinoamericana, incluyendo el rock nacional. Como este trabajo excede un intento de sistematización de cada uno de sus orígenes e influencias en el rock, vamos a agrupar estas corrientes musicales africanas, latinoamericanas y folclóricas bajo un modelo de explicación más general que nos lleve a comprender las prácticas más usuales en el rock. Para ello, hemos considerado la música afro americana como el cimiento alrededor del cual se fortalecen determinadas expresiones nacionales que van a establecer una mestización en el rock.

Es notable la presencia y asimilación histórica de la cultura afro (africana y afroamericana) en los movimientos artísticos nacionales, muy frecuentes en nuestra cultura popular, desde las comparsas pasando por las danzas hasta los ritmos más escuchados de la música popular. En el rock mestizo sus mayores aportes actuales vienen desarrollado por medio de las influencias de los ritmos caribeños y afro: el soul, reggae y el rap, la salsa, el merengue, el guaguancó, la rumba, etc., son algunos de los géneros que se hallan incorporados al rock mestizo, incluyendo sus reflejos en la música popular, tales como las murgas barriales o la cumbia que, siendo algunas de las expresiones de la cultura y la música popular con mayor poder identificadorio en importantes sectores populares, combinan un fuerte mensaje verbal con el uso de estilos afro americanos renovados.

De la misma manera, el folclore tiene su importancia en cuanto a la armonización y utilización rítmica: guaynos, paso dobles, valeses, chamarritas, etc., son algunos de los estilos folclóricos más incorporados, y es de advertir en sus arreglos vocales e instrumentales la influencia de la estructura folclórica. Influencia que nos remite nuevamente a los orígenes de la música afro americana. Como dice Draghi Lucero: *“Dos folclores andan por este suelo: uno visible y otro invisible, o mejor dicho, uno objetivo, que puede figurar en cualquier cancionero popular, y otro subjetivo, huidizo entre sombras hurañas. El primero tiene la forma de raíz española; el segundo aparece disforme, de belleza desconcertante, con raíces precolombinas, asiáticas y africanas”*.⁹⁶

Desde el folclore hasta las expresiones más ocultas de la música popular tienen reminiscencias de esta cultura que, producto de los procesos sociales históricos y de la globalización cultural, van a presentarse antagónicamente en el campo del rock según la posición ocupada por los agentes que intervienen en su evolución.

Si bien la cultura afro americana, como sistema cultural periférico, ha sufrido desplazamientos en las últimas décadas en un intento de ser traducidos al lenguaje del sistema central (la cultura blanca estadounidense), perdiendo en este proceso de

⁹⁶ DRAGUI LUCERO “Cancionero Popular Cuyano”. Tomo I. Pág. 28

asimilación algunas de las señas de identidad que subrayaban su diferencia con respecto al sistema dominante y su potencial carácter subversivo, se halla inserto desde hace siglos en los procesos populares de aquellos países periféricos que la fueron asimilando como práctica de resistencia. La música afro americana en general es una música de descendientes de esclavos, o sea, de las posteriores comunidades más pobres del Nuevo Mundo que se fueron mezclando con los nativos e inmigrantes europeos pobres. Es decir, es producida en el interior de las naciones que fueron formadas bajo el régimen de la esclavitud y que existen desde hace poco más de dos siglos, es decir, no más de cinco generaciones de ex esclavos, las cuales conservan sus tradiciones musicales, siempre en condiciones extremadamente difíciles.

Si nos remitimos a la historia descubrimos como el jazz, y junto a él otros estilos musicales afro americanos como el “blus” o el mismo rock son derivados de la música tradicional de África Occidental y refleja las costumbres y la situación social de la primera generación de afro americanos que nacieron libres. La herencia africana se halla también en la base misma del samba brasileño, de la rumba cubana y del calipso de Trinidad y Tobago, ritmos todos que conocieron gran éxito en la escena internacional. Fruto de la habilidad de cantantes, fabricantes de instrumentos musicales y narradores orales, el calipso vehiculiza con un ritmo muy pegadizo una crítica social generalmente satírica. Más tarde, el calipso recibió influencias europeas, estadounidenses y caribeñas y dio nacimiento al “reggae” y a la más controvertida de todas las formas actuales de música negra, el rap.

En general, podríamos decir que la música africana se desarrolló con mayor plenitud en Brasil, Cuba, Colombia, Bolivia, Perú y los países de Centro América. Es en estos países donde la influencia de la música negra posibilita la emergencia de múltiples expresiones artísticas y musicales que el rock asimilará a través de la expansión y afirmación en los sectores populares de tales prácticas musicales.

Vamos a nombrar los ritmos y géneros musicales que, a mi entender, son los que mayor influencia han tenido para el Rock mestizo en estas dos últimas décadas, es decir, durante las dos etapas del desarrollo del rock mestizo que hemos distinguido:

El Reggae: Llamado a veces “la música del origen”, es la música más popular de la cultura Rastafari. Inspirada en las protestas negras que emergió en la isla de Jamaica durante los últimos años de la década del Sesenta, tiene un comienzo para nada reciente. Con el advenimiento de los esclavos africanos, empezó a desarrollarse en Jamaica un ritmo musical conocido como “Mento”, que se desplegó en base a las mezclas afro-antillanos y que pasó a ser calificado como folclore jamaicano desde mediados de siglo XX. Este ritmo tiene reminiscencias del “Junkanno” e influencias del “Calipso” que junto al Jazz y el R&B norteamericanos dieron origen al Reggae. Sus orígenes históricos pueden ubicarse a mediados de la década del cincuenta cuando debido a la cercanía existente entre las islas caribeñas y el sur de los Estados Unidos se propició una migración de los inestables Estados isleños hacia Estados Unidos. Fue entonces cuando los ritmos naturales de los inmigrantes se fueron mezclando con el Blues y el Jazz de las regiones costeras de Estados Unidos. Sin embargo, el “Ska” fue el antecedente musical más inmediato del reggae, que pasó a ser reconocido como baile y música nacional de Jamaica en la época.

Podemos señalar al menos tres elementos fundamentales que confirieron la incorporación del reggae en el rock para la mayoría de los países latinoamericanos: su difusión a través de las discográficas anglosajonas, la capacidad de hibridación que poseen sus armonías musicales y su lengua en inglés que facilitó su expansión desde los países occidentales hacia todo el mundo. Estos tres elementos fueron los que permitieron una mundialización del reggae y su posterior explotación como práctica musical y cultural emergente que el mercado musical procuró apropiarse. Desde los inicios de la década del 80, el reggae jamaicano e inglés son adoptados por importantes exponentes del rock latino y nacional, la mayoría de los cuales intentan acoplarse al nuevo mapa del rock fusión.

Sin embargo, la mundialización del reggae y su acercamiento al rock a través del mercado y la influencia del estilo jamaicano en Latinoamérica no hizo más que legitimar durante la década del noventa un género que se venía manifestando en otros ámbitos musicales ajenos al rock, pero que con los choques culturales y esta atribución que el mercado conquistó logró añadirse en el rock mestizo.

El Rap: Estilo musical que surge en los barrios negros e hispanos neoyorkinos vinculado a una subcultura juvenil que surge por entonces en los “guettos” de las grandes ciudades estadounidenses: el “Hip-Hop”. Los jóvenes afro americanos con ciertas inquietudes artísticas y una existencia totalmente marginal, sumida en la miseria y el aislamiento social imperante en los barrios pobres de Nueva York, se agrupan en torno a los cuatro elementos que conforman el nuevo movimiento: “Mc’ing, Turnablism, Graffiti y Break-Dance”, cuatro formas de expresión artística (las dos primeras constituyen el germen del rap, las otras dos crean una nueva forma de entender las artes plásticas y la danza, respectivamente) baratas y accesibles para unos jóvenes con escasos recursos económicos y alejados de las instituciones artísticas y sus centros de difusión. Si el hip hop se distinguió por evolucionar a partir de las formas primigenias de la música religiosa de la comunidad negra de Estados Unidos, a través de una expresividad laica y popular que se concilió muy a menudo con el funk, el rap se desarrolla sobre todo por dos vías: rompe sus lazos con el funk y la música disco de consumo, acentúa su relación con el “break dance” al tiempo que radicaliza sus signos de identidad callejeros mediante formas autónomas y un lenguaje específico y combativo.

El Rap desafiaba en sus orígenes la lógica de la cultura canónica estadounidense, tanto desde el punto de vista ideológico como semiótico, ya que construyó un nuevo lenguaje que transgredía los cánones rítmicos y melódicos dominantes en la música occidental, convirtiéndose, por tanto, en un sistema innovador, subversivo, que desafiaba la uniformidad cultural, dando lugar a relaciones imprevistas en el sistema que llegaron a desestabilizar la organización interna del mismo. Con el tiempo, el rap se adaptó al lenguaje del repertorio dominante, se despojó del carácter crítico que lo había caracterizado para introducirse en el centro del mercado y ser vaciado de contenido. Sin embargo, las nuevas significaciones que había construido desde su emplazamiento marginal se recuperaron en favor de un proceso de hibridación que lo acercó al resto de producciones musicales, incluido el rock.

Su conexión con los circuitos de la cumbia, con el rock más distanciado de las producciones occidentales, con las manifestaciones de la cultura callejera, etc.,

hicieron que sus encuentros con los sectores populares de países como la Argentina lo elevara como fenómeno popular que el rock mestizo tomó.

Cumbia: Nació en la costa atlántica de Colombia. Reconoce influencias africana, indígena y europea. En su forma tradicional la cumbia consistía en voz y percusión. En los años cuarenta salió del campo para conquistar la ciudad y convertirse en una de las músicas favoritas de sus habitantes. La cumbia es el aire musical más representativo de Colombia. Sobre su origen, la mayoría de los folclorólogos reconocen su carácter triétnico; es decir, producto del aporte de tres culturas: negra africana, indígena y blanca. La negra aportó la estructura rítmica y la percusión (tambores). La indígena aportó las flautas (caña de millo y las gaitas) y, por ende, parte de la línea melódica. La blanca, por su parte, contribuyó las variaciones melódicas y coreográficas, y la vestimenta de los danzantes. Si la cumbia es de naturaleza negra e indígena, la lógica nos plantea que la cumbia debió nacer cerca a los asentamientos esclavistas, donde los negros podían exteriorizarse o expresarse libremente, y donde podían relacionarse con los indígenas, y estos sitios debían estar cerca de los puertos por donde ingresaron los negros en razón del tráfico de esclavos. Su nombre se deriva de la voz negra “cumbé” que tuvo el significado de danza. También se derivan “caracumbé”, juego coreográfico que tuvo auge en Antioquia cuando los negros trabajaban la minería, “paracumbé” danza desaparecida y “cumbancha” que en Cuba significa Jolgorio o Parranda. Pero, es indiscutible que la cumbia nace de la fusión cultural del negro y el indígena.

La cumbia en Argentina ha evolucionado de tal forma que ha logrado una identidad propia. En los primeros pasos estuvo influenciado por los ritmos folclóricos argentinos que se asociaban a la cumbia colombiana, como el chamamé, las guarachas y el cuarteto. Con el paso del tiempo se incorporaron elementos latinos como la salsa y el merengue. Mientras que en la etapa más reciente se incorporaron elementos del pop y el rock.

La cumbia ha sido aceptada por el ambiente marginal rockero: el reggae, el hardcore y el punk rock hoy reconfiguran un nuevo mapa estético con la incorporación de la cumbia. Por su autenticidad y porque está muy relacionada con

el origen popular del punk rock y el reggae, este género mantiene un lazo perdurable con el rock mestizo.

Otros de los géneros más asociados al rock mestizo son: **Rumba, Samba, Ska, Hardcore, Candombe, Folk.**

Si nos propusiéramos realizar un estudio minucioso sobre las invocaciones y reminiscencias de los ritmos que se hallan inscriptos en el rock, seguramente encontraríamos sonidos antiquísimos que se conectan con las últimas innovaciones de la música contemporánea. Pero lo que queremos decir es que esta reorganización híbrida del lenguaje musical es inherente a los cambios en las relaciones entre los artistas, las clases sociales y el contexto nacional imperante. No se puede entender la música popular más que como un reflejo de las condiciones de vida cultural y social del pueblo, aunque algunas concepciones de la música se prolonguen incluso después de que las condiciones han sido cambiadas.

Por eso, los espacios de marginalidad social fueron adoptando muchos de estos estilos musicales a partir del reencuentro que las clases populares hallaron con la cultura popular. Si bien los flujos de los bienes simbólicos se fueron ampliando a raíz de la globalización mundial, permitiendo la explotación serial de las expresiones populares, nada hubiera permitido esta hibridación si no se sucediera aquella identificación social de las diferentes manifestaciones culturales.

Esto quiere decir que es una hibridación muy distinta a la promulgada por el sistema ideológico dominante, en donde las expresiones de la música son asumidas en función de las posiciones populares en la coyuntura de bastos sectores sociales.

Los años noventa fueron una época de transformaciones para el campo musical y cultural en general del país. Argentina pasó a ser un país de profundas diferencias sociales, étnicas y culturales que se expresan –también– en las creaciones musicales y culturales: el folclore popular con una producción y audiencia definida: gente estrictamente andina, migrante, ubicada en sectores de barrios pobres, y algunos seguidores de clase media; la cumbia, el cuarteto y la música tropical, en sintonía con sectores de clase media empobrecidos y los sectores populares; el rock,

cultivado sobre todo en sectores medios y altos. Pero durante los últimos años de la década del 90 y principios de siglo XXI, estos géneros pueden convivir popularmente a partir de las grandes transformaciones producidas en las relaciones sociales. La música, como cualquier expresión sujeta a las condiciones nacionales, alcanza a vislumbrar nuevas formas de creación artística, y el rock, como forma de expresión nacional, se presenta ante un nuevo modelo de desarrollo sociocultural.

A su vez, la diversificación del mercado musical posibilitó que los géneros más variados empezaran a compartir su espacio. Correlativamente, la situación de crisis nacional empujó a bastos sectores dentro del campo artístico hacia la búsqueda de diferenciaciones y asimilaciones para expresar una nueva forma de manifestarse musicalmente.

En fin, el rock mestizo no es sólo la consecuencia de un proceso de fusión musical que origina la capacidad del rock para aglutinar prácticas disímiles de la música, sino más bien, el rock mestizo es el lugar donde las diversas expresiones musicales son adecuadas en función de una práctica popular de la música y la cultura que se distancia en algunos aspectos del clásico rock nacional y puede representar conjuntamente a las clases populares del país y, en este sentido, puede contener las formas simbólicas del pasado (el pasado afroamericano) que consiguen ser esclarecidas como prácticas constitutivas dentro del rock.

3.3 Regionalización y expansión: el caso del Rock Mestizo en Mendoza

La provincia de Mendoza no permanece ajena al proceso mestizo de la música nacional en el ámbito del rock local. Existen en Mendoza innumerables grupos musicales que manifiestan esta mestización emergente, la mayoría de los cuales se originaron durante los últimos diez años.

Si bien el rock mestizo se declara como un nuevo subgénero en todo el ámbito nacional, la crisis social del país durante esta década hace que se profundicen los

contactos culturales según el modo particular de cada región, lo que coloca a los artistas y músicos en una posición de resignificación de sus prácticas en función del contexto en el que se desarrollan. Es decir, aunque ciertamente el movimiento mestizo del rock responde a una etapa relativamente nueva en toda Latinoamérica y el país de regeneración musical, con la crisis se producen asimilaciones y apropiaciones que dependen de la particularidad del país y de cada región, pues, estas expresiones quedan expuestas en última instancia al contacto entre las clases y grupos sociales que son portadoras de una cultura diferente según cada región. Por eso en Mendoza, el folclore tiene su importancia, lo mismo que las expresiones murgueras y algunos estilos regionales que cultivan un fenómeno que responde a necesidades propias y en el que participan sectores históricamente relegados del campo artístico menduco.

3.3.1 Los cambios de terreno musical durante el Neoliberalismo y la Crisis de los años 90

Es interesante tener presente lo señalado más arriba porque este fenómeno no se luce de forma idéntica en todo el territorio nacional. Aunque se comparten los rasgos más significativos, sobre todo en cuanto a los ritmos más frecuentes que recurren, no existe una reproducción mecánica de sus composiciones musicales, sino más bien, una producción que encuentra en la necesidad de expresión propia los límites hacia toda influencia que provenga por fuera de sus particularidades. Las características genuinas que contiene el rock en todas las provincias se aprecia muy claramente en la “federalización” del rock nacional, muy apreciable en Mendoza. No sólo desde el punto de vista musical, sino también en la expresión de sus letras, en la búsqueda de espacios propios y en la forma de representarse simbólicamente, el rock mendocino imprime su propio sello.

Pero una manera acertada de percibir estas manifestaciones en el rock de Mendoza es teniendo en cuenta las transformaciones ocurridas en el país. Por un lado, las formas de intercambio cultural que se desarrollan entre los artistas, músicos y sociedad conquistan un nuevo campo de relaciones a partir de las modificaciones en la autonomía del rock con respecto a los sectores populares. Desde sus orígenes,

el movimiento del rock en Mendoza quedó restringido en las capas medias y altas de la sociedad mendocina y no sólo procuró distanciarse de la música popular, sino que también fue generando un espacio de difusión y proyección nacional muy acotado. Aunque poseía un rasgo cultural de oposición muy importante contra las instituciones consagradas de la provincia y declaraba su rebeldía hacia la disposición desigual de la sociedad, no pudo establecer un compromiso dinámico con las expresiones de la cultura y los sectores populares para superar las contradicciones ideológicas que se mecían sobre el rock. Recién entrado en los años noventa, esta independencia frente a las prácticas populares se fueron resquebrajando y amplias fracciones de la sociedad mendocina, entre artistas, músicos y público en general, fueron ocupando gradualmente su lugar en el campo del rock en Mendoza, consiguiendo desplazar las representaciones simbólicas del rock hacia un espacio más abierto a los sectores populares.

Por otro lado, consecuentemente a estas modificaciones de intercambio sociocultural, la proliferación de nuevos espacios de convocatoria y la incidencia de amplias producciones independientes para la realización de eventos, hizo que la música y los lugares de esparcimiento juvenil empezaran a ocupar espacios diferentes al ofrecido por el rock más acomodado de la provincia. De esta manera, lugares reconocidos como propios en un momento en que, paradójicamente con la crisis, comienza a generarse un circuito alternativo para la música, donde se realizan eventos organizados y promovidos independientemente: centros culturales, fábricas tomadas, estaciones de ferrocarriles, salas de teatro, etc., permiten la posibilidad de recrear esos espacios diferentes a los ofrecidos y concurridos dentro del movimiento rockero de Mendoza.

Si algo llama mucho la atención, es que las bandas de rock actuales en Mendoza más convocantes y con mayores posibilidades de proyección nacional son aquellas bandas de rock mestizo compuestas por músicos procedentes de los sectores populares. Sectores que incorporaron la cumbia al rock y defendieron el folclore como un elemento importante de sus composiciones. A pesar de los prejuicios que pesan sobre ellos en el interior del campo artístico, es inevitable su predominio actual.

A partir de estas consideraciones, vamos a intentar ofrecer otro enfoque sobre el desarrollo del rock en Mendoza que surge no sólo como resultado de esta mestización, sino también como corolario de las asimetrías que presenta con la capital del país. Es decir, la emergencia del rock mestizo en Mendoza es también resultado de las desigualdades culturales que mantiene con Buenos Aires. Si durante mucho tiempo la evolución del rock en Mendoza estuvo subordinada de manera análoga a los vínculos e influencias que mantenía con el núcleo de la expansión cultural radicada en Buenos Aires, las asimetrías que se producirán en la última década evidenciará los procesos de constitución de subalternidades del rock en muchas provincias, o sea, de reacción frente a las repeticiones del rock porteño. Veamos.

El liderazgo de la provincia de Buenos Aires sobre el interior, o mejor dicho, la manera en que históricamente la capital del país estableció su dominio sobre las provincias a lo largo de la historia, instaura una estrategia cultural de unificación con el fin de alimentar una dependencia nacional en el plano simbólico frente a los requerimientos del mercado porteño. Desde muy temprana época, las oligarquías provinciales adoptaron bajo su poder un modelo de desarrollo cultural subordinado a las exigencias del exterior y Buenos Aires que, por ser el centro financiero y económico del país, conquistó la dirigencia de las culturas provincianas para su provecho. Sin embargo, su mejor ventaja consistió en obstaculizar el propio desarrollo del interior y excluir aquellas expresiones que más se acomodaban a la idiosincrasia nacional. La música, que en gran medida provenía de estas periferias territoriales en su encuentro con los sectores populares del Gran Buenos Aires, quedó subdividida en la barbarie folclórica de las provincias y el esplendor civilizado de Buenos Aires (con excepción del Tango) que pasó a ser el creador de nuevas tendencias en la música popular. Por eso, si bien es sabido que la mayoría de las expresiones musicales se originan en las riquezas culturales del interior y se introducen como híbrido urbano en la gran capital, siempre existen los grandes hacedores de las compañías musicales que se las ingenian para promover esta división innecesaria.

El rock, por su parte, al favorecer el crecimiento de una identidad juvenil y una unidad nacional que conquistaba nuevos espacios de expresión, quedó circunscrito en las clases medias de las provincias que poco y nada hicieron para asimilarlo en función de sus expresiones musicales y de sus espacios de producción, y a excepción de algunas bandas que alcanzaron prestigio nacional, la copia del rock que se exportaba por todo el país fue la mejor manera de no quedar al margen de este fenómeno nacional. Pero esta necesidad fue también producto de la barrera que impuso el mercado porteño a las manifestaciones del rock en las provincias, no permitiendo su difusión, promoción y advenimiento al circuito del rock nacional más que como expresión exótica de algunos artistas prodigiosos.

Lo mismo que en el cine, la literatura, el teatro o la radio, el rock de Mendoza debió cumplir con una serie de requisitos imitadores y competitivos imposibles de cumplir ante las desigualdades que promueven la inferioridad del rock en las provincias. Desigualdad e inferioridad que bañó el imaginario social del público y los medios de comunicación de todo el país. No sólo el rock de Mendoza debió generar su propio circuito, sino que el mismo tuvo que lidiar con su propia concentración elitista que apañaban un rock ajeno a las particularidades de la provincia.

Pero esta desigualdad imperante contrastó muy prontamente con la construcción periférica del rock que durante los ochenta y noventa resurgirá con nuevas resonancias musicales y sociales, fundamentalmente, a partir de los primeros años de la década del noventa y, con mayor ímpetu, en los últimos años, donde casualmente emergió una federalización del rock y la música conforme a las necesidades del mercado en expansión. Pero lo más importante es que la construcción del rock dejó de ser una expresión exclusiva de Buenos Aires y de los sectores medios del país, afirmando una identidad más compleja y forjando una producción desde aquella subalternidad que se expandirá plenamente.

Sucede que el rechazo del rock federal y la expulsión de sus prácticas hacia los márgenes del circuito comercial dominante porteño hicieron que desde esa franjas marginales se añadieran otras manifestaciones mestizas de la música que le dieron al

rock un formato distinto, compatible a un proceso sociocultural que, con el encuentro de múltiples actores sociales, reveló la posibilidad de buscar nuevas alternativas de construcción artística. Porque para su formación y desarrollo inmediato fue necesario también la incorporación del público marginal del rock (es decir, aquellos jóvenes concurrentes que no se beneficiaban con los espacios de recreación establecidos), el surgimiento de nuevos lugares para la realización de eventos (la mayoría de los cuales se ubicaron en los márgenes de la ciudad y en los espacios under de la provincia), y la necesidad de liberación ideológica de todos los sectores afectados por la crisis que encontraron un espacio de encuentro y protesta en estas actividades.

De hecho, estamos diciendo que el rock mestizo en Argentina emerge con mayor vigor en el interior del país y que efectivamente, es una expresión del rock nacida desde las periferias provinciales del país y Gran Buenos Aires.

Obviando la gran banda musical mendocina “Los Enanitos Verdes” (hoy radicada en México), el rock producido más allá de Buenos Aires recién alcanzó popularidad con Karamelo Santo a mediados de los 90. Pero su música no terminó de sintonizar con el paladar porteño, algo que también sufrieron, ya a comienzos del año 2000, otras bandas del interior que buscaron en la gran capital el destino de sus carreras musicales. Sin embargo, en estos últimos años, varios grupos provenientes de distintas plazas del interior fueron encontrando su lugar en el país que de a poco fueron imponiendo su repertorio en los escenarios porteños.

A pesar de este rechazo y aceptación, la mayoría de estas bandas tienen algo en común: primero se hicieron fuertes en sus respectivas provincias, después desarrollaron largas presentaciones por el resto de las provincias y, finalmente, fueron llegando a Buenos Aires, donde lógicamente reside la gran concentración de la música nacional que se exporta a todo el país, pues la mejor manera de llegar al país es desde allí. Pero esto no significa un impedimento para que los grupos todavía vivan en su lugar de origen y desarrollen desde allí su proyección por el país. Al mismo tiempo que muchos grupos o solistas del interior prueban suerte y se quedan

a vivir en Buenos Aires, otros siguen actuando en sus provincias de origen, difundiendo sus producciones por el resto del país.

La federalización del rock significa un proceso de construcción amplio, donde por primera vez existen en la provincia producciones importantes para el rock que antes eran privativas de las bandas de rock pudientes de Mendoza o para el moderno folclore de Cuyo que le vedaba el espacio a la música tradicional de la región. La proliferación de estudios de grabaciones, productoras independientes, nuevos lugares para los eventos, públicos más heterogéneos, artistas interesados en la producción de bandas, etc., contrastaron con el significativo pero reducido espacio del rock en Mendoza que había forjado la gran clase media menduca.

Lo cierto es que el rock en Mendoza alcanzó un nivel de desarrollo, producción y convocatoria como nunca antes. Pero desde la implementación de políticas prohibitivas que atentaron contra estos movimientos y como consecuencia del fatídico suceso en una de las plazas más convocantes del rock en Buenos Aires, el rock emergente y estos espacios de producción, se contrajeron fuertemente y en todo el país se abrió un proceso de contradicción en el seno de las propuestas promotoras del rock.

Para entender este proceso más de cerca, vamos a describir en el siguiente apartado la relación que existe entre la industria musical del rock, el conflicto que se desató por el suceso de Cromagnon y la “Unión de Músicos Independientes” (UMI).

3.3.2 Producción Independiente y elementos culturales propicios en el desarrollo del Rock Federal

Aquel proceso sociocultural subalterno que describimos en el apartado anterior conmovió la estructura de los movimientos sociales y bastos sectores sociales y artísticos emprendieron la formación de agrupaciones culturales que funcionaron como complemento de esta realidad social. Simultáneamente a la radicación de las grandes empresas discográficas multinacionales que concentraron el capital cultural durante la década del noventa en función de los intereses del capital, comenzó un

proceso de producción independiente que abarcó a muchas manifestaciones de la música popular y del rock, revelando posibles ámbitos paralelos de desarrollo que extendieron las redes de producción sociocultural en contradicción al proyecto hegemónico del neoliberalismo nacional. Con el tiempo, un amplio sector del rock y la música popular emergente manifestaron la tendencia de desarrollar sus producciones a través de los mecanismos independientes, lo que conformó una gran estructura de realización de las actividades musicales fuera de las exigencias de la industria musical del Rock.

Más aún, con la crisis del modelo neoliberal este movimiento pasó a ser el campo de construcción para el rock mestizo y algunas propuestas musicales heterogéneas, a la vez que innumerables bandas del interior del país encontraron en este espacio la manera de difundir sus productos. El espacio independiente generado durante los noventa alcanzó un nivel de desarrollo relevante para el rock y por vía de muchos grupos emergentes logró manifestar un mercado alternativo muy importante. No obstante, después del hecho ocurrido en “Cromagnon” y como resultado de la enorme concentración del mercado musical en los sellos transnacionales, este espacio se ha contraído forzosamente y buena parte de las bandas de rock acudieron a estas discográficas para subsistir. Es decir, a la tragedia ocurrida en la disco de “Cromagnon” (los gobiernos provinciales y el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires clausuraron incontables espacios para hacer música. Los lugares que quedaron habilitados dispusieron del negocio del rock, donde las bandas emergentes permanecieron excluidas), se le agregó la ventaja de difusión que disponían las grandes productoras musicales del Rock para conseguir absorber aquel espacio independiente, desintegrando así las propuestas del rock más relevantes que se habían constituido vigorosamente en este espacio. Esta operación de inclusión puso de manifiesto la voluntad hegemónica de las cadenas y la subordinación de las bandas a los mandatos de la industria del rock. No sólo las empresas discográficas monopolizan las creaciones musicales populares, sino que al transformarse estas empresas en transnacionales se pierden los derechos y representaciones de propiedad nacional, lo cual hace que un conjunto de bienes y expresiones simbólicas se desterritorializen y dejen de definirse a partir de sus raíces nacionales. En términos porcentuales, del total de los sellos discográficos relevados en el país el 92 %

pertenece a sellos independientes, mientras que sólo un 7% corresponde a los sellos discográficos transnacionales y sus respectivas filiales en Argentina. Sin embargo, este 7% representado por 5 empresas multinacionales absorben casi el 80% de la producción musical del país.⁹⁷

Las empresas que poseen, actualmente, más de dos tercios del mercado mundial de discos son la **Sony Music**, empresa transnacional de origen japonés perteneciente al área de productos electro-electrónicos; la **Sony Corporation**, que hace algunos años compró el sector fonográfico de la red CBS (una de las pioneras del sector); la **Polygram**, antiguas Phonogram y Polydor, que a su vez sucedieron a la Gramophone francesa y alemana, hoy brazo fonográfico de la Philips administrada básicamente por capital holandés y alemán; la **Warner Music**, cuya filial fonográfica integra, junto con el cine, la televisión y los medios impresos uno de los mayores conglomerados norteamericanos productores de mercancías culturales; la **EMI**, de origen inglés, que desde 1969 está reunida con la Odeon y la BMG-Ariola, que por su parte es el brazo fonográfico del grupo alemán Bertelsmann que actúa en el área de televisión, edición y comercialización de libros.

Ese escenario es ampliado por dos compañías de menor porte, pero que actúan con fuerza a escala mundial: la norteamericana **MCA-Geffen** que, conjuntamente con el sello Motown, fue adquirida en 1990 por el grupo Matsushita, y la inglesa **Virgin**. Las cinco primeras están productivamente instaladas en Brasil. La MCA acaba de hacerlo y la Virgin es representada en Argentina por la EMI. Por su parte, Pop-Art es propietaria de siete sellos discográficos (Discos Pop-Art, Toca Discos, Rock & Pop Discos, Soy Rock, Subterrannia, SR Discos Rock and Rolle y Art PM Discos), responsable de los máximos festivales rockeros y manager de la comercialización del rock en Sudamérica.⁹⁸

⁹⁷ Filiales Argentinas de Sellos Discográficos Multinacionales. Razón Social. Sitio: www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/documentos/anuario_2004

4

⁹⁸ Ibidem.

Como resultado, muchas bandas de rock (sobre todo del interior del país) acaecen excluidas de este mapa, mientras que las que han conseguido imbuirse en algunas de estas empresas permanecen en los fondos de la jerarquía de las referencias del mercado. No sólo sus discos pasan a depender completamente de estas empresas, sino que, más importante, los ridículos réditos que le generan para complacencia de los músicos terminan por imponerles determinados esquemas de dependencia musical y grupal funcionales al ahogo de sus producciones. Desde el momento que sus decisiones se encuentran sometidas y sus formas de producción musical se hallan falseadas por el prestigio del ranking y el espectáculo irreal, estas bandas son exprimidas hasta ya no valer en el mercado de valores de la firma a la que pertenecen. Sin un público que reconozca sus iniciativas, sin trayectoria que les posibilite combatir las exigencias de su subordinación, sin sus decisiones propias y sin sus realizaciones culturales no son más que un retazo de la cultura impuesta.

Por eso, muchas otras bandas han optado por desarrollar sus prácticas de producción musical independientemente para de esta manera poder establecer vínculos con determinadas organizaciones culturales que auxilian sus necesidades de proyección. Una de ellas, a la que nosotros vamos a considerar para los fines de nuestro trabajo, es la **Unión de Músicos Independientes** (U.M.I).

Creado en el año 2000, la U.M.I cuenta ya con más de 1700 bandas asociadas, las cuales han logrado mejorar su posición para hacer música e incluirse en los aparato de difusión a través de estrategias promovidas por estos actores. El motor que impulsa este proyecto es la construcción de un espacio propio, la conquista de ciertos derechos y el acceso a los mecanismos de producción que permitan difundir el fruto de su producción artística sin resignar sus creaciones genuinas.

La U.M.I es una agrupación que se formó con la idea de desarrollar el espacio musical autogestionado, con el objetivo fundamental de conquistar los derechos de los autores y compositores y facilitar los mecanismos de producción, distribución y difusión de las producciones artísticas. Funciona como una Asociación Sin fines de Lucro y tiene en su conducción un comité ejecutivo elegido por los socios activos,

los cuales conforman distintos grupos de trabajo para la participación de los interesados.

Cuenta con más de 10 convenios para la organización de distintos ámbitos de desarrollo artístico, entre los cuales se destacan:

- Convenio de Replicadora de CD
- Convenio de Masterización
- Convenios con estudios de grabación de alta calidad
- Convenio con alquiler de sonido para espectáculos
- Convenio para la realización integral de vides Clips
- Convenio para la venta de tracks y discos por Internet.

Esta organización cuenta con distintos grupos de trabajo que han venido desarrollando múltiples actividades que intentan beneficiar las producciones independientes, a la vez que promover la creación de una nueva “ley de la música” que contemple la defensa de los derechos de los músicos en cada una de sus actividades. Entre los grupos que han venido definiendo políticas de desarrollo cultural encontramos los grupos de: Políticas Culturales; Actividades Gremiales; Prensa, difusión y movilización; Grupo Federal; Asuntos Legales.⁹⁹

Básicamente, estos grupos tienen como objetivo promover y definir políticas activas para estimular la producción, distribución y difusión de la música nacional. Así también, el objetivo de impulsar la circulación de las producciones independientes y garantizar una nueva ley de la música que no excluya las necesidades de todas las provincias aparece como imprescindible en sus declaraciones.

⁹⁹ Unión de Músicos Independientes. Sitio www.umiargentina.com.ar

Esta manera de organización es un muy buen indicio para que la producción de la música popular revele su permanencia en los ámbitos de creación artística y para que expresiones como el rock en Mendoza encuentren posibilidades de proyección más favorables como paso inicial. UMIRED es un proyecto que, a partir del encuentro con estos grupos de trabajo, alcanza a todas las provincias para proveer un circuito alternativo donde puedan abrirse espacios de producción en las condiciones adecuadas. Por todo esto, se han venido desarrollando a lo largo del país redes alternativa donde en cada provincia, barrio, municipio, las bandas pueden promover sus producciones.

En Mendoza ya son varias las bandas asociadas y este organismo es una referencia no sólo del apoyo para las bandas emergentes sino también una referencia de la promoción de los espacios autogestionarios e independientes de la cultura popular.

Quienes asumen la tarea de apoyar el desarrollo de las producciones musicales independientes se hallan ante el desafío de combatir los elementos culturales introducidos por el sistema dominante que se consideran contrarios a un proyecto popular, los cual no quiere decir aislarse totalmente de los vínculos del mercado cultural, pues, las distintas posiciones en el marco de la hegemonía cultural establecen desiguales estrategias de inclusión que atraviesan los aparatos ideológicos culturales. La manera de contrarrestar estas desigualdades para concederle mayor peso a las iniciativas populares independientes es desafiando la estructura misma de la industria cultural que acapara la mayor parte de las producciones artísticas.

De esta manera, hemos propuesto un análisis que refiere a la relación entre el grupo social, cultural o musical que toma las decisiones y los elementos culturales sobre los que decide. Podemos esquematizarlo así:

- a)-** Elementos culturales propios + decisiones propias = cultura autónoma
- b)-** Elementos culturales propios + decisiones ajenas = cultura enajenada
- c)-** Elementos culturales ajenos + decisiones propias = cultura apropiada

d)- Elementos culturales ajenos + decisiones ajenas = cultura impuesta.

En general, cuando este último elemento predomina sobre la producción de los grupos musicales, se produce un desplazamiento –de músicos y creatividad- generados por el sistema de producción musical de la industria discográfica que ejerce una modalidad de creación marcada por la intencionalidad de la fugacidad del producto y del establecimiento de un vínculo del tipo “amo-esclavo” (dueños del grupo con nombre, integrantes anónimos, pérdida de las oportunidad de decisión sobre su producción musical, sobre los arreglos o el estilo, etc.), reproduciendo las prácticas de exclusión y desgarrando la autonomía de la producción musical.

Por el contrario, hemos propuesto el primer elemento como el principal vehículo que posibilita el desarrollo de una cultura genuinamente particular, sobre la base de la autonomía y el avance de las iniciativas emergentes. Se trata, pues, de desarrollar las prácticas musicales de manera autónoma, creando espacios económicos y circuitos de comunicación para las editoriales independientes y el acceso íntegro al mercado de difusión. No obstante, ante las dificultades que el contexto y las condiciones de producción y difusión musical imputan (sobre todo en el ámbito del rock), es posible que los grupos artísticos y musicales se desenvuelvan entre el segundo y tercer elemento.

En consecuencia, estamos intentando decir que en estas circunstancias la producción del rock depende en gran medida de los intereses ideológicos antagónicos que los distintos sectores están dispuestos a enfrentar, y como tal, a los diferentes sentidos de oposición que brinda toda expresión popular.

Capítulo 4

El porvenir del Rock Mestizo

Durante décadas el rock argentino fue renovándose e impulsando nuevas creaciones. Pero a partir de los noventa, las fuertes contradicciones sociales imperantes junto a las influencias de la globalización y el predominio de la industria del rock, colocaron al rock nacional en una encrucijada inadvertida entre las prácticas populares y aquellas expresiones restringidas del campo rockero en Argentina, donde la emergencia del rock mestizo se opuso al rock nacional en muchas de sus manifestaciones. Preguntarse hacia dónde marcha el rock en Argentina es, por lo tanto, preguntarse por el recorrido que las estructuras socioculturales han producido y afirmado.

Desde que el nuevo siglo dio a luz los movimientos populares sobre las ruinas del modelo neoliberal y las masas populares emprendieron una lucha ante los preceptos de la globalización en América Latina, las expresiones del arte popular fueron encontrando la manera de fundirse en un nuevo paradigma de reivindicación nacional en todas las esferas de la cultura popular. Y en consecuencia, el movimiento del Rock en Argentina advirtió conmovido su lugar frente a tales cambios sucedidos. No sólo el sentido de sus estructuras musicales, sino también su objeto artístico-social sobrevino alterado por estas transformaciones económicas, políticas e ideológicas.

El Rock Nacional, fiel reflejo de la identidad juvenil argentina, pasó a ser un campo de lucha ideológico entre los diferentes sectores sociales involucrados en su construcción y hasta sus referentes orgánicos intelectuales se debatieron en los más confinados círculos del rock el destino del movimiento. Pues ya no venían algunas expresiones marginales de la música para asomar como marco decorativo en los reducidos rincones del “rock and roll”, sino que tales prácticas se convertían en

partes fundamentales y elementales de aquella reconstrucción que permitía el rock nacional. Sin embargo, el rechazo y la aceptación subyugada de esas expresiones populares y marginales, más aún, el vínculo de sometimiento extranjerizador que sufrió durante la última década, hizo que bastos sectores y mecanismos de poder que afluían en él dejaran de lado sus expresiones populares, contemplando con desprecio, prejuicio y negación las manifestaciones de la música y la cultura popular que se hacían presentes en el rock.

De ahí que el Rock Mestizo emergiera como fenómeno marginal, popular y crítico. De ahí que sus prácticas en el arte fueran el reflejo de las prácticas socioculturales que se mezclaban en las periferias de la exclusión social y las ruinas del país durante la crisis que azotó las estructuras económicas impuestas por el capitalismo dependiente. De ahí que ese híbrido del rock nacional fuera transformando su objeto hasta representar con sensatez las masas populares-nacionales que se hallaban alzadas en el intento por refundar el país.

Desde su marginalidad emergente hasta su incorporación comercial, el Rock Mestizo ha permanecido como fenómeno marginal en el campo del rock. No sólo porque sus creadores y representaciones simbólicas de los sectores populares persisten aún bajo condiciones de exclusión social y cultural, sino también porque gran parte de la estructura del Rock nacional impide su efectiva incorporación y práctica. Estructura que involucra a industria, productores, comercio, público. En fin, la lucha ideológica que reviste los procesos de construcción en el movimiento del rock alcanza en esta última etapa un máximo de contradicción.

Lo cierto es que al supeditarse las prácticas artísticas a los “choques culturales” que se sucedieron en el país, los intentos por ignorar la anexión y participación en el Rock de bastos y heterogéneos sectores sociales fueron en vano y con el pleno propósito de proteger los intereses particulares que los nuevos grupos mestizos de la sociedad argentina ponían en juicio. Es decir, las declaraciones mestizas en el rock responden a una realidad social imposible de ignorar y, a pesar de promover métodos de división, exclusión o simple masificación, su presencia representa en el campo del arte nacional la ruptura esencial que debía sufrir el Rock Nacional para

proseguir como expresión de la sociedad nacional. El Rock Mestizo, en su forma radicalmente social, permite expresar las transformaciones de la realidad nacional porque emerge de aquellas transformaciones y, además, porque irrumpe desde el corazón del Rock nacional.

Como hemos visto, no podemos desvincular la emergencia del Rock Mestizo de los contactos, choques y encuentros entre los diversos agentes sociales que se inscriben en el campo de la cultura popular. Encuentros que terminaron por consolidar a lo largo de la crisis un movimiento mestizo en el rock que, muchas veces, cuestionó la existencia del propio Rock Nacional, o mejor dicho, que posibilitó su continuidad como “movimiento”.

La crisis acaecida en el país (como hemos dicho, la crisis económica, política, cultural e ideológica más grande que sobrevino en la historia del país) hizo que muchas expresiones del arte y la música popular fueran depositarias de las revueltas sociales y, como tal, el rock mestizo aparecía como uno de los lugares predilectos del arte que ofrecía las condiciones propicias para recoger y conceder esos espacios. Aquel proceso dialéctico de adopción y concesión de las agitaciones sociales no sólo ayudaron a la reconfiguración de la identidad juvenil nacional, sino que proporcionaron el impulso de muchas de aquellas agitaciones sociales. Pero no lo hizo exclusivamente como movimiento estético, sino como “práctica” específica en la que su proceso de construcción se acertó vinculado con los choques y conflictos socioculturales.

La superación gradual de la crisis y la aparición de gobiernos populares en América Latina ubicaron a las expresiones del arte marginal, popular y nacional en circunstancias favorables de crecimiento y trascendencia. Es que el enfrentamiento social que los nuevos designios políticos viabilizaban entre la burguesía compradora, la oligarquía y los intereses imperialistas que enfrentaban los intereses nacionales permitía la afirmación de las prácticas populares, ahora situadas en un contexto donde muchas expresiones políticas y sociales nacionales consentían en su sustento y proyección.

En este capítulo vamos a plantear la manera en que estos “choques culturales” proporcionan procesos de encuentro entre los diferentes sectores sociales populares. Encuentros que asisten a la posibilidad de procesos de “Unidad Nacional” opuestos a los intereses ideológicos de las clases dominantes. Para ello, vamos a considerar, a partir de los intereses ideológicos que se hallan representados en el rock mestizo, cómo esta unidad nacional es imposible sin la alianza social y política entre los sectores representados por este fenómeno. Sin embargo, la cuestión se hace aún más compleja cuando consideramos esta mestización como suceso sociocultural compatible a las expresiones y las necesidades de la cultura latinoamericana, pues, la ocurrencia de una posible unidad nacional en el actual contexto mundial es insostenible sin las adiciones de la región latina.

Las divisiones y rupturas de las unidades nacionales son también consecuencia de las divisiones y rupturas entre las diversas regiones latinoamericanas que a lo largo de la historia se han sucedido. Como dice Abelardo Ramos, *“Somos un país porque no pudimos integrar una Nación y fuimos argentinos porque fracasamos en ser latinoamericanos. En el siglo que presencia el movimiento de las nacionalidades, la América Indo-Ibérica pierde su unidad nacional. En nuestros días se festeja dicha tragedia: esta monstruosidad ilumina sobriamente la pérdida de la conciencia nacional latinoamericana. Aquí se encuentra todo nuestro drama y la clave de la revolución que vendrá”*.¹⁰⁰

El porvenir del Rock Mestizo pues se encuentra asociado a esta problemática y tanto sus formas emergentes como sus vicisitudes culturales mantienen en suspenso las grandiosas afirmaciones sociales y culturales que posee hasta tanto no se hayan planteados los procesos de unidad nacional en el marco de la cultura popular y la conciencia latinoamericana.

¹⁰⁰ RAMOS, Abelardo “Revolución y contrarrevolución en la Argentina”. Tomo I: “Las masas y las lanzas”. Pág. 17

4.1 El rock y el Público

Antes de ingresar en la problemática descrita, vamos a esbozar brevemente algunas reflexiones sobre las características que presenta el público del rock durante los noventa. Hemos querido considerar este apartado para arrancar algunas dudas que se mecen desde algunas voces críticas sobre el rock mestizo. A su vez, es indispensable reflexionar, aunque sea brevemente, sobre la identidad juvenil en el contexto de crisis y las vías alternativas de construcción nacional que ella misma impone desde su consideración como “movimiento social” en el propio rock nacional. De esta manera pretendemos aportar hacia el descubrimiento de la tendencia que rige en el público, la juventud nacional y en el rock para proponer vías de interpretación sobre su desarrollo y porvenir.

4.1.1 El lugar social de los jóvenes en la Argentina de los 90

Podría argumentarse, como lo hacen muchos intelectuales y periodistas del rock reconocidos, que el rock nacional en esta última etapa es populista (ya que se apropia de los símbolos de las culturas populares y los masifica), que es iconoclasta (en tanto niega los valores existentes pero no propone otro orden), que sus reivindicaciones están más vinculadas al placer individual que a un socialismo humanista y que los jóvenes identificados con el rock no hacen más que abrir el juego al avance del mercado. Pero la manera de encarar estos cambios no es desde una concepción meramente artística ni, mucho menos, desde un análisis peyorativo sobre el público y los hacedores musicales del rock, sino más bien, desde una perspectiva integral que involucre los cambios en las condiciones culturales y el predominio del mercado global para la introducción de nuevos hábitos de consumo en la cultura juvenil, lo cual conlleva un análisis sistemático de la realidad social del país durante la última década.

La transformación de las condiciones materiales durante la década del noventa, fundada sobre los procesos de dominación cultural impulsados por la globalización neoliberal, colocó a los jóvenes en un lugar de “pérdida” y desigualdad social.

Frente a esta “exclusión”, un modo de participación promovido por el mercado fue el consumo, es decir, una juventud “incluida” como consumidora de bienes con escaso valor simbólico e irrisoria personificación de la identidad nacional. El uso de la tecnología y la fragmentación de los espacios de referencia para la juventud nacional produjo modos de participación que introdujo a los jóvenes en una nueva experiencia de socialización, diferente a la familiar, escolar o laboral. Peor aún, diferente de la experiencia sociabilizadora propugnada por los referentes de identidad cultural contenidos en una comunidad social.

La contribución de Martín Barbero y García Canclini ha sido fundamental para entender los procesos actuales de la cultura en América Latina. No sólo porque detectaron la importancia de la temática del consumo en un momento en que la preocupación dominante en los estudios sobre cultura y comunicación en América Latina todavía era el análisis de los mensajes en los medios masivos en tanto soportes de la ideología de la dominación, sino también porque contribuyeron a generar la inflexión teórico-metodológica desde el énfasis en el mensaje como estructura ideológica a los procesos de consumo.

Básicamente, el “consumo” es entendido a partir de distintas dimensiones explicativas: como lugar donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social; como lugar de diferenciación social y de distinción simbólica entre los grupos; como sistema de integración y comunicación; como proceso de objetivación de deseos; o como proceso ritual. De la discusión de estas dimensiones se concluye que si bien cada una de ellas es necesaria para explicar aspectos del consumo, sin embargo ninguno de ellos es autosuficiente. De ahí que García Canclini va a definir el consumo como “*el conjunto de procesos socioculturales en que se realiza la apropiación y los usos de los productos*”.¹⁰¹ El consumo sería una práctica sociocultural en la que se construyen significados y sentidos del vivir, con lo cual este comienza a ser pensado como espacio clave para la comprensión de los comportamientos sociales.

¹⁰¹ GARCIA CANCLINI “Consumidores y ciudadanos: conflictos multiculturales de la globalización”. Pág. 43

Martín Babero, por su parte, resalta el lugar estratégico de la investigación del consumo en un contexto en que la globalización de los mercados se encuentra directamente unida a la fragmentación de los consumos. La importancia estratégica de la investigación reside, según este autor, en que permite una comprensión de las nuevas formas de agrupación social, de los cambios en los modos de estar juntos de la gente y de la formación de identidades en un contexto global. Las “mediaciones” son entendidas como ese “lugar” desde el que es posible percibir y comprender la interacción entre el espacio de la producción y el de la recepción. (Lo que se produce en la televisión o en la música no responde únicamente a requerimientos del sistema industrial y a estratagemas comerciales, sino también a exigencias que vienen de la trama cultural y los modos de ver).¹⁰²

En consecuencia, ¿tienen los consumos musicales una problemática específica? ¿Cuál es la mediación que se establece entre las multitudes y el sistema industrial para consumir la configuración del rock en Argentina? Vamos a ofrecer la siguiente argumentación:

Por un lado, la mediación social (clase social de pertenencia y posición ocupada por los agentes en la coyuntura) inscribiría sus marcas en el gusto y discurso musical, forjando los dispositivos básicos de comunicación entre los cuales se desarrolla la experiencia práctica del consumo del rock. Por otro lado, la “cultura e identidad juvenil” media los usos sociales de la música. Como lo ha destacado aquella línea de investigación conocida como “etnografía de audiencias”, la identidad juvenil constituida durante el auge del rock nacional es la unidad básica del consumo musical. Se entiende, entonces, que la “clase social/identidad juvenil” es el lugar clave de lectura, resemantización y apropiación de la música, en nuestro caso, del rock nacional.

Esta desigualdad social y alteración cultural producida por las formas de explotación económica, estimuladas por la dominación política y asentadas por la

¹⁰² MARTIN BARBERO, “De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía”. Pág. 234

exclusión social, hace necesario por lo tanto resignificar el concepto de “juventud”, a partir de una articulación entre: a) prácticas que se han expandido y son de fácil acceso, como determinados consumos: los medios masivos de comunicación, música, tiempo libre, la moda, etc., con las que los sujetos simbolizan su experiencia cultural y ponen de manifiesto su posición concreta en la cultura; b) la relación de los sujetos con sus condiciones materiales y c) las formas y búsquedas de identidad que aparecen en este período de crisis.

En un mundo globalizado, la distribución y circulación de bienes materiales y simbólicos (que cuenta a los jóvenes como principales destinatarios) se transforma en un problema clave para analizar las transformaciones producidas de la identidad juvenil en la sociedad post-industrial. Muchos de los símbolos actuales de la identidad tienen su origen en el mercado y, en cierta medida, están fundando otra tradición que ya no tiene sus raíces en el pasado histórico sino en el consumo: la memoria nacional en este proceso, también es transformada. Sin embargo, los espacios de la vida cotidiana funcionan como mediación constitutiva y ubicación histórica.

Hoy podemos decir que la globalización tiene como estrategia básica la operación de homogeneizar diferencias en términos hegemónicos, permitiendo focalizar la identidad desde el vínculo de la juventud con el consumo y la producción de un estilo de vida banal basado en la espectacularización de la cultura juvenil.

A raíz de estos cambios producidos en la identidad nacional y las formas de consumo cultural en los jóvenes, el rock en el país pasa a ser un lugar de identificación y transformación que los intereses ideológicos de la industria cultural dominante aspiran impregnar de contenidos insulsos, vacíos de valor social y funcionales a un proyecto de destrucción nacional o, sencillamente, de dominación cultural sobre el público y la juventud del país.

Fundamentalmente, lo que llevó a entender los cambios sucedidos en el rock nacional durante la última década como mera condena de las multitudes rockeras, postergando una concepción crítica sobre la ideología dominante que impregnó el

consumo del rock a través del mercado y los medios masivos de comunicación, tienen que ver con dos cuestiones relevantes:

1)- Una de las equivocaciones de estos jueces del rock radica en que no se ha hecho una lectura histórica y crítica del rock, de manera tal que se sigue analizando como si éste estuviera inscripto en los años sesenta, setenta u ochenta, cuando se consideraba que tenía mucho de contestatario y la aprehensión del mundo se hacía desde realidades radicalmente diferentes a la actual, caracterizada por el auge de una conciencia nacional y la formación de una juventud inteligente y audaz, capaz de expresar modelos políticos adecuados. Por el contrario, afirman los partidarios de esta concepción que los jóvenes consumidores del rock en Argentina en la década del noventa están lejos de encarnar una manifestación contracultural, de protesta, rebeldía o cambio.

Pero si sucede así, es porque el rock desde sus inicios manifestó una tendencia plagada de contradicciones. ¿Por qué siempre hemos querido ver rebeldía y actitudes contestatarias en la juventud rockera descuidando sus manifestaciones ideológicas? La filosofía del rock (no necesariamente su manifestación musical) es, desde hace más de 30 años, el nombre de la misión atávica reservada a los adolescentes: revelarse, estar disconformes. Los adolescentes tomaron esa bandera de cambio a través del rock. Pero con esto no basta.

El movimiento del rock, desde sus orígenes hasta los momentos actuales, fue generando un público que se caracterizó por ambicionar la construcción de un espacio de cambio y resistencia. Espacio que, a lo largo del tiempo, se fue circunscribiendo en los sectores medios y asistió absorbido por la incipiente industria del rock, la cual impuso sus modelos de referencia para la identidad juvenil. Es decir, aquella rebeldía que pregonaba fue tan débil y cargada de confusiones ideológicas que rápidamente fue convertida en una rebeldía debidamente funcional. Pero para eso, fue necesario crear un público masivo que fuera subordinándose gradualmente al paradigma neoliberal de los años noventa.

2)- La otra falta que cometen estas afirmaciones (no vamos a indagar más sobre este tema) es no haber querido reconocer la hibridez en cuanto a las elecciones

musicales, caracterizadas por la movilidad de los jóvenes dentro de distintos escenarios culturales y sociales.

Estas dos cuestiones o equivocaciones que señalamos no advirtieron sobre los cambios sociales y culturales producidos como consecuencia de la dependencia económica y cultural en la que se inscribió el país en la última década, relegando el papel que cumplió el mercado a un plano secundario y culpabilizando plenamente a las masas consumidoras del rock y a las bandas o productores artísticos involucrados en el proceso de construcción musical. En fin, juzgando al público y al movimiento del rock actual como principal portador de su decadencia y olvidando, así, las ricas transformaciones que producen los sectores populares en situaciones críticas. Transformaciones que generaron un rock mestizo que se opuso a las ideologías más dominantes del rock y que, muchas veces, conmovió la construcción de un público distinto.

Para estos intelectuales, aquellos sectores que quedaron insertos en la miseria y en la pobreza nacional serían los procreadores del rock del “aguante” y no del rock “mestizo” como hemos propuesto, cuando en realidad fueron los sectores sociales y artísticos más expuestos a las representaciones ideológicas los que fecundaron un movimiento vacío en el rock, aglutinando a los sectores marginales como consumidores masivos de un producto impuesto por el mercado. En esta equivocada interpretación sobre lo popular, estas concepciones no advierten sobre la existencia de procesos opuestos que surgen en las clases populares y marginales y, con el objetivo de buscar un actor social culpable de aquella decadencia, es que encuentran fácilmente los síntomas del desgarro del rock en estos sectores populares, mientras que salvaguardan a los verdaderos ejecutores de la caducidad del género. Por el contrario, sostenemos que el rock manifiesta una contradicción intrínseca donde la presencia de los sectores populares en la producción del rock aparece como la condición de cambio y florecimiento.

En este sentido es lógico que se hable desde el poder con asiduidad de los marginales y casi nunca de lo que verdaderamente son: sujetos explotados. Porque al enunciar al sujeto como explotado se está enunciando su calidad de víctima de un

proceso histórico-social y cultural. Pero a pesar de todas estas circunstancias contraproducentes es necesario rescatar los procesos de construcción marginal en los sectores aplazados. No obstante, estas posturas añejas que difunden los intelectuales más implicados en la petrificación del rock ignoran tales posibilidades por hallarse imbuidos dentro de sus intereses sórdidos de clase privilegiada.

Por eso, es indispensable pensar esta problemática desde las interacciones entre la producción de ofertas musicales en el campo del rock y las nuevas subjetividades en el contexto de una sociedad marcada por una profunda crisis económica, con la consecuente conformación paulatina de escenarios de exclusión y de violencia social. De ahí que a través de esta concepción nos proponemos examinar en qué medida el síntoma social (exclusión, el “sin proyecto”, la violencia) está siendo reforzado y reafirmado desde una propuesta estética musical (como el rock o la cumbia) por los intereses dominantes. Es decir, tal funcionalidad del rock y la música en general lleva a preguntarse en qué medida este síntoma social está siendo profundizado por un proceso ideológico histórico en el rock, incidiendo éste en el proceso de producción social de significados y en la constitución de la subjetividad de los jóvenes, con efectos sobre las tramas vinculares y los modos de interacción, como así también, sobre las formas de pensarse a sí mismos y a los otros.

En este marco de interpretación, es preciso pensar el público del rock como una encrucijada o atolladero crucial en la vida de un sujeto que plantea la exigencia de elaboración de procesos de identificación, y de des-identificaciones, en procura de lograr para sí un lugar simbólico propio. Es precisamente en lugares simbólicos “musicales” que los adolescentes encuentran representaciones con las que identificarse. En este contexto, la industria musical, ocupa un lugar central capitalizando demandas sociales y grupales de los jóvenes en interacción con las estrategias de creación de productos musicales, funcionales a la búsqueda del mayor rédito económico.

El rock mestizo, inscripto en esta trama conflictiva entre lo masivo, lo popular e ideológico, asoma como alternativa dentro de las multitudes del rock, conquistando nuevos espacios e incidiendo en la identidad de la sociedad nacional con modelos

simbólicos muy distintos al rock en general. Desde que la crisis estructural en el país dejó sin modelos de referencia a importantes franjas de la sociedad, comenzó un proceso de construcción alternativa de identificación, en el cual este fenómeno del rock mestizo apareció muy relevante. Básicamente se asume la relación de intercambio entre los diferentes sectores sociales que se traduce en un “nosotros”: Del lado de los sectores más desplazados, el proceso de identificación que formula nuevos espacios de encuentro pasa a constituirse en la siguiente representación: “todos somos excluidos”. En tanto, en adolescentes de los sectores medios, la identificación se produce desde la proyección: “nosotros estamos también fuera de”, en relación con el “no lugar”. A los no lugares que producen las crisis identificadorias de los adolescentes, se le suman los lugares producidos desde la marginalidad y la exclusión social que, si bien el mercado intenta funcionalizar, es parte de un proceso de construcción social e identidad nacional que el rock mestizo invoca desde su práctica sociocultural específica.

4.1.2 Hacia una interpretación del porvenir del rock mestizo desde la problemática juvenil

Contribuir a resolver algunos de los problemas de la juventud argentina, es igual a colocarse en algunas de las alternativas que la misma induce sobre la crisis económica y social. En este sentido, el rock aparece como una de esas manifestaciones juveniles consideradas como “movimiento social” con amplias prácticas alternativas, aunque es bien cierto que en este último período ha revelado indudables trances en sus prácticas más íntimas.

Si bien el rock en Argentina funcionó como un importante espacio de encuentro de identidades juveniles, en la actualidad pareciera que más que como cohesionadora de identidades juveniles, actúa como diferenciador cultural. No obstante, como la mayoría de los sectores que adhieren padecen de los choques y encuentros socioculturales promovidos por la crisis existen posibilidades de que enlacen entre ellos alternativas comunes de identidad y respuesta. Es decir, tanto la globalización como la disposición desigual de los bienes culturales promueven una

fragmentación feroz que repercute sobre los universos juveniles, reduciendo las posibilidades de inclusión y sometiendo a las diversas acciones del arte nacional a un mercado que regula las identidades según las ofertas de referencia occidental, pero desde el momento en que se sobrevienen en el país las tendencias de cambio posterior a la crisis, los jóvenes y, en mayor medida, los sectores populares, necesitan consolidar una identidad amenazada. Esta constitución de identidad (fundamentalmente en la juventud nacional) es inadmisibles sin la cercanía simbólica de los movimientos sociales conformados a lo largo de la historia reciente, pues la condición de existencia de las prácticas juveniles en el rock procede de allí.

Podemos distinguir en los movimientos sociales que aparecen en estas circunstancias aquellos ligados a la producción (obreros, campesinos) y aquellos unidos a la órbita del consumo, la reproducción y redistribución cultural¹⁰³ que, como consecuencia del proceso neoliberal instaurado en los noventa, indujo a la reactivación de un sinnúmero de actividades opositoras en las fracciones juveniles. Tanto unos como otros reclaman un nuevo orden posible frente a la crisis y representan el centro de gravedad de los múltiples procesos de transformación en la década del noventa y los años venideros en América Latina. En el ámbito cultural aparecen nuevas formas de constitución de relaciones solidarias y en constante transformación que se dirigen hacia el reconocimiento de nuevos espacios de expresión sociocultural.

Lo que intentamos decir es que hay que ver al rock nacional desde su consideración como movimiento social juvenil, es decir, como ámbito en donde se desarrollan prácticas y relaciones que se encuentran en constante transformación. Por consiguiente, queremos afirmar que el rock nacional en su característica de movimiento social juvenil admite espacios de cambio significativos para la juventud. En el transcurso de toda la década del noventa, lo juvenil ya no puede considerarse sólo como referido al movimiento juvenil universitario o político, sino que adquiere un sentido propio en otras expresiones juveniles que se constituyen

¹⁰³ COUSINET, G.; PADILLA, y otros "Extramuros: la historia del movimiento del rock mendocino". Pág. 13

alrededor de problemáticas nacionales particulares, tales como el rock u otras expresiones del arte nacional. “*Si nos remontamos a los años 60-70 vemos como los jóvenes al verse imposibilitados de actuar en los canales tradicionales de los partidos políticos y del movimiento estudiantil, se resguarda en el rock como espacio de identidad...*”.¹⁰⁴ Espacio que a lo largo de la década del 90 marchará firme como modelo de referencias en múltiples sectores de la juventud.

Cuando el país entraba en crisis, no sólo muchos referentes institucionales de la sociedad y la juventud aparecían fracturados, sino que también la industria musical parecía paralizada. El rock nacional fue entonces un movimiento valiente y enfrentó la crisis con acciones, pero ese movimiento estuvo representado en gran medida por el Rock Mestizo (vale recordar que la mayor parte de los eventos y propuestas artísticas renovadoras provinieron de las bandas que adhieren a una mestización del rock). Es que para esos años el rock aparecía en un proceso de renovación necesaria ante los cambios acaecidos en la estructura social y cultural del país. (Aquellos años fueron el origen del impulso de nuevas bandas que lanzaban sus materiales discográficos y sus producciones mestizas incipientes). El hecho de que haya habido una gran cantidad de afluencia de público, agotando entradas en los shows, festivales, copando reductos medianos, habla de la necesidad de muchos jóvenes de buscar espacios de referencia que funcionaron como alternativas y no de la mediocridad del público chabón como piensan muchos periodistas del rock.

Nos interesa saber entonces: 1)- si las experiencias de los movimientos juveniles anteriores han dejado elementos innovadores en las prácticas de organización y participación en el rock actual, 2)- si frente a la crisis estructural de la que son los más afectados los jóvenes, cuál es su comportamiento y expectativa, y 3)- si constituyen los jóvenes el sujeto social de cambio.

¹⁰⁴ VILA, Pablo “El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina”. Néstor García Canclini. Comp. En “Cultura y pospolítica: el debate sobre la modernidad en América Latina”. Pág. 255

Por ahora, queremos afirmar que frente a una realidad social envuelta en una crisis estructural se observa un desplazamiento del eje de lo político a otras formas de participación o, más bien, a otra manera de relacionar lo político con lo social y cultural. Se nos plantean pues nuevos interrogantes sobre si este tipo de movimiento podrá lograr una real vinculación de sus dimensiones simbólicas y materiales. Mejor dicho, si el Rock Mestizo puede funcionar como un proyecto intrínscico dentro del movimiento social generado por el rock nacional para alcanzar una relación intensa con las condiciones sociales y políticas de cambio, incitando desde su lugar al proceso de unidad nacional propugnado por los choques culturales que se sucedieron en el seno de los sectores populares.

Claro que la orientación hacia la captura de públicos-mercados promovidos por la industria musical del rock va a tender hacia la transculturación de las identidades juveniles para reproducir y reforzar los mismos desequilibrios socio-económicos que hallamos en el seno de la sociedad argentina. Como hemos venido diciendo, la creciente mundialización de la vida económica, política y social ha dado lugar a una penetración y superposición cultural donde los grandes emporios transnacionales acaparan la producción y distribución de bienes de consumo masivo. Son esos conglomerados los que, por su propia razón de ser, presionan la internacionalización de la economía y la apertura de fronteras.

En términos cualitativos, el más alto porcentaje de lo que hoy llamamos “cultura” es “cultura de masas”, vale decir, producción televisiva, radial, escrita, cinematográfica, musical, concebida para el mercado, sometida a las leyes de la oferta y la demanda y a la competitividad comercial para su supervivencia. Sin embargo, al residuo porcentual dedicado a la creación cultural independiente y no condicionada por la práctica mercantil le resulta cada vez más difícil sobrevivir entre las fluctuaciones de un negocio dentro del cual, probablemente, nunca logrará encajar sin perder sus atributos como creación independiente si no crítica a los avatares industrialistas de la cultura. Sumado a esto, pareciera que en algunas sociedades el joven se transforma muchas veces en un “sospechoso” para ciertas capas sociales que recuerdan los años de la dictadura.

A la sombra de este panorama en apariencia desconcertante algunas preguntas se imponen a los actores del escenario cultural: ¿Qué hacer? ¿Cómo buscar espacios y manifestaciones locales específicas? ¿Cómo indagar otras formas de producción que permitan la readaptación a los nuevos contextos? ¿Cuáles son las nuevas estrategias que ayudan a reaccionar, resistir o transformarse creativamente ante amenazas y oportunidades procedentes del exterior? ¿Qué papel empiezan a jugar en este punto las fracciones juveniles en la participación cultural del país?

La igualdad de oportunidades culturales debería ser un elemento vital de un país que solicita mayor inclusión social. Si la gran brecha que se abre actualmente en el campo de las desigualdades socioeconómicas lo es tanto entre ricos y pobres como entre actores con escaso capital cultural y actores que sostienen el monopolio del capital cultural según los intereses dominantes predispuestos sobre los aparatos ideológicos, entonces la ejercicio inmediato activado por los sectores juveniles inscriptos en la cultura popular consiste en promover el espacio de unidad nacional abierto por los encuentros y choques culturales durante la crisis. A continuación vamos a desarrollar algunas hipótesis que hemos considerado elementales para aportar soluciones a la problemática descrita en los capítulos anteriores. De esta manera, buscamos encontrar vías alternativas que posibiliten la consolidación de las prácticas populares en el marco de la cultura y el arte nacional.

4.2 Nuevo orden sociocultural: la consolidación de la mestización cultural en Argentina

Dice Franco: *“Se puede decir que el tango, entre otras expresiones de la cultura popular, brinda las condiciones culturales para la emergencia de los movimientos nacionales en Argentina. De esta manera, hay una correlación entre la ideología y la política”*.¹⁰⁵ En otras palabras, esto significa que determinadas manifestaciones

¹⁰⁵ FRANCO, Mario “El Peronismo hoy: del nacionalismo al neoliberalismo”. Pág. 6-7

de la cultura popular pueden aparecer como representativas de los movimientos políticos nacionales que exhortan a los sectores populares en su unidad conflictiva.

Y en este sentido, el Rock Mestizo alcanza a representar en el plano cultural las posibles alianzas y oposiciones que determinados sectores de la sociedad argentina hacen visible, no sólo porque aquel fenómeno es inseparable del contexto social imperante, sino fundamentalmente por las condiciones socioculturales de las que emerge y logra consolidar.

Pues de lo que se trata es de descubrir los grados de compatibilidad que tienen los sectores populares en la Argentina en función de una mestización histórica y dinámica que se da en el plano cultural. En este sentido, este fenómeno es inseparable de las condiciones sociales que presenta el país en este periodo, de la misma manera que inseparable del contexto latinoamericano en general. Correlativamente, esas condiciones estructurales de la sociedad argentina y los países de América Latina en general son inherentes a determinados fenómenos que, como el Rock Mestizo, evocan las condiciones de las posibles unidades nacionales.

4.2.1 Unidad Nacional del siglo XXI, Latinoamérica y cultura popular I

Somos mestizos no solo étnicamente, cuestión ya analizada en varios estudios desde momentos de la conquista americana, sino social y culturalmente. Nadie puede negar nuestra mestización como componente social diverso en el que fue conformándose el entramado de nuestra cultura. Proceso que no es de modo uniforme a toda la región. En América Latina existieron y existen aún culturas originarias, culturas de españoles y europeos, culturas traídas de África en el periodo de la esclavitud, cada una de las culturas que se instalaron en los largos procesos de inmigración, cultura oriental, cultura hebrea, cultura árabe, etc. Sin embargo, este mestizaje cultural que advertimos ya desde los tiempos primitivos y alimentado por el peso dominante que tuvieron más tarde, desde finales de siglo XIX, los movimientos migratorios del viejo continente, se va a traducir también en el comportamiento entre las diferentes clases sociales y sus correspondientes choques

culturales a lo largo de los procesos históricos nacionales. El embrión de estos vastos conglomerados sociales y el alcance de los contactos entre los distintos agentes sociales fueron el sustento de las intenciones de las unidades nacionales y latinoamericanas.

Sin embargo, estas intenciones de unificación nacional entre los diferentes sectores, dependieron en gran medida de los intereses dominantes y expresaron la necesidad hegemónica de las capas ascendentes que fueron ocupando los espacios de poder más relevantes de la política económica. Estos intentos, fallidos por cierto (en tanto sintetizó el proyecto ideológico de los sectores dominantes sobre las clases sometidas), encontraron su correlato cultural en los intereses ideológicos del capitalismo dependiente y, a través de las abiertas luchas de clase en el interior de los aparatos del Estado, ansiaron imponer un modelo cultural conforme a las exigencias del capital extranjero, obviando las necesidades socioculturales de los sectores populares.

Pero en el momento en que las masas populares, dispuestas a ejercer sus mecanismos de resistencia e inclinadas correctamente en los procesos de liberación nacional, fueron engendrando sus propios espacios de interacción social con los demás actores sociales en el campo popular, los propósitos de unidad nacional se fundaron sobre bases netamente distintas y los modelos culturales desplegados entraron en contradicción con los intereses ideológicos de las clases dominantes. Así, los procesos de unidad nacional que exhibieron se fueron dando a lo largo de la historia como trascendentales elementos culturales de mestización social, donde las prácticas artísticas y culturales reflejaron tales combinaciones de manera contradictoria y ligada pertinentemente a los choques culturales desatados en coyunturas específicas.

El arte nacional y la cultura popular no sólo aparecieron como expresión y consecuencia de estos fenómenos de interacción social, sino que exhibieron de modo coherente las vías de integración social y nacional en cada una de sus prácticas y manifestaciones concretas. La música, como espacio de encuentro de las múltiples afirmaciones socioculturales, ostentó aquellas formas mestizas y, desde el campo

popular, señaló el destino de sus disposiciones bajo las representaciones ideológicas de los sectores populares y nacionales. La cultura popular expresa justamente eso: los choques culturales. Es una cultura nacional que arrastra diferencias de clase, pero que ante los sucesos de transformación sociocultural se valen de instrumentos de representación conjunta, compatible a las formas de la identidad nacional. Sucede que, al contrario de algunos países latinoamericanos, que ostentan diversas expresiones populares que traspasan y se transfieren en todos los sectores populares (por ejemplo, en Bolivia, a pesar de que la saya representa la expresión nacional de las clases campesinas e indígenas, sus prácticas musicales y carnavalescas son asumidas en todas las esferas y capas sociales del país), la falta de una identidad cultural sólida y la carencia de vínculos estables entre los sectores populares hace que muchas de las manifestaciones marginales y populares de condiciones nacionales sean desconocidas por algunos sectores sociales. De ahí que la importancia del proceso de mestización sociocultural sirva para la conformación y consolidación de las prácticas populares como verdaderas expresiones nacionales.

En este contexto de acercamientos y combinaciones socioculturales, la importancia que demostraron tener las “crisis” históricas para acelerar los procesos de encuentros y desencuentros sociales va a establecer las condiciones estructurales de las futuras y embrionarias alternativas de unificación en el devenir histórico. No obstante, pocas veces las condiciones nacionales e internacionales brindaron las posibilidades de emergencia y conformación de estas alternativas, pues a pesar de irrumpir intensamente a través de sus expresiones políticas o culturales, los procesos de unidad nacional se vieron sofocados ante la falta de acceso e incorporación de los sectores populares a los espacios de poder. Espacios que, indudablemente, durante finales de la década del noventa se distinguieron por su incapacidad de conducir las desigualdades sociales abiertas por la crisis, lo cual posibilitó la emergencia y afirmación de las prácticas populares.

La crisis del modelo neoliberal a finales de la década no sólo permitió la incidencia de aquellas manifestaciones mestizas que acarreaban las aspiraciones de la unidad popular, sino que representó una crisis donde las condiciones nacionales y el contexto mundial favorecieron los posteriores intentos de “desconexión” regional

en América Latina como pocas veces se presentó en la historia, pues, es imposible un ámbito de desarrollo nacional que agrupe las múltiples expresiones mestizas de la cultura popular sin una alianza estratégica con los procesos sociales, políticos y económicos de los países de Latinoamérica.

Ya desde la época de la emancipación iberoamericana, en las primeras décadas del siglo XIX, habían surgido una serie de ideas y proyectos que aspiraban a una mayor integración entre los distintos Estados nacionales emergentes de aquel proceso revolucionario. Integración que aglutinaba en el seno de cada nación a las masas populares que se hallaban bajo las condiciones mestizas de aquel proceso histórico. Pero estas tendencias fueron, esencialmente, de índole política, porque eran los problemas más urgentes que debían resolver los incipientes, y todavía inestables, países de América Latina. Por el contrario, el contexto actual confiere a las emergentes necesidades sociales la posibilidad de diversas tendencias de cambio social, donde la conformación de un modelo radicalmente distinto al propugnado durante décadas recoge las inquietudes de los múltiples “movimientos sociales” generados durante las últimas décadas.

La reaparición de procesos nacionales en América Latina, bajo el resguardo de los movimientos y organizaciones sociales, colocó a buena parte de las expresiones culturales ante la posibilidad de consolidar sus prácticas y salir de los espacios marginales en que concurrían para de esta manera ser culturalmente portadoras de aquella unificación de las masas populares.

Los choques culturales y los cambios en la estructura social afectaron a toda la sociedad nacional debido a la profunda crisis del país. Las clases altas se distanciaron culturalmente de las demandas de los sectores populares y consideraron con desprecio las condiciones de cambio en los fenómenos populares, por lo cual aquel choque se tradujo en un proceso inverso de confrontación, determinado por su distanciamiento estructural en todos los ámbitos de desarrollo nacional. Para las clases medias pequeño-burguesas, (aquellas que por más que querían no pudieron distanciarse de estos contactos) los choques culturales fueron especialmente dolorosos en su gran mayoría, por lo que sus elementos culturales dispuestos frente a

los sectores populares se definieron por su oposición. Para las clases populares, en cambio, aunque eran las más indefensas frente a las nuevas condiciones de crisis, los intercambios culturales con otros sectores (antes muy distanciados socialmente) entrañó más ganancias que pérdidas, ya que en estas posibilidades de contactos se consintió la permanencia de sus expresiones y la incorporación de otros actores sociales en el desarrollo de sus prácticas, como fue el caso de algunas fracciones de clase media empobrecidas y bastos segmentos de trabajadores desocupados.

Se configura así un nuevo mapa de la sociedad argentina en el ámbito de la cultura popular que establece un nuevo orden de desarrollo simbólico que agrupa las diferentes determinaciones sociales de la nación. De ahí que en ésta línea de interpretación hablamos de la significación que tiene en nuestro continente el concepto mestizo. El concepto de “mestizaje cultural”, encierra para Latinoamérica un núcleo de conformación social que permite recrear y transformar dinámicamente los procesos críticos de las sociedades actuales, acentuando la unidad nacional de los sectores populares. En cuanto a la característica cultural, lo que intento describir con este concepto es que todo lo que se ha sintetizado socialmente fue asumido en un ámbito que expresa el cómo una sociedad es capaz de transformarse en esas situaciones críticas, conformándose un nuevo sentido en el “Nosotros”. Como hemos dicho a lo largo del trabajo, un arte mestizo no es tal por ser expresión de su simple hibridación o asimilación cultural, sino que se manifiesta por las nuevas matrices que surgen del choque cultural.

Los mecanismos de negación de lo popular han existido y existen en el presente como parte de un ideario que intenta asumir las diferencias a partir del sometimiento de las expresiones nacionales a las formas de dependencia social, creando una ficticia comunidad nacional que no alcanza a identificarse, sino que instiga la sumisión de las diferencias a una aldea global que segrega, donde lo que no se identifica en ella queda marginado, deglutido y ubicado en la periferia. Pero pretender integrarse a procesos globales sin asumir lo que identifica realmente a lo propio y dar respuestas adecuada a las necesidades trae consecuencias de negación y aniquilación cultural.

Asumir nuestro componente cultural mestizo nos otorga la clave de una superación, mirando desde adentro y respondiendo a necesidades propias. Es decir, una comunidad con las características que añade el proceso de mestizaje cultural tiene en si misma la capacidad dinámica de dar respuestas a las necesidades propias con las posibilidades efectivas de conformar un nuevo lugar común.

De ahí que para encauzar ese choque cultural hacia la conformación de una unidad nacional entre los diferentes sectores populares y la consolidación de una cultura popular autónoma, sea necesario hacer compatible los procesos de transformación nacional con los procesos de desarrollo regional, adecuando las expresiones de los cambios culturales a las necesidades emergentes de América Latina.

El abandono del modelo neoliberal en algunos países implicó e implica un cambio significativo para el desarrollo nacional y regional. No sólo el fortalecimiento de las economías nacionales mediante políticas de desarrollo económico autosostenido y en complementación sólida con lo regional se considera fundamental para hacer menos vulnerable a los países latinoamericanos frente a los vendavales de las crisis mundiales o regionales, sino que también los procesos de unidad nacional aparecen más realizables. Al mismo tiempo, Estados Unidos necesita cada vez más de la economía mundial para hacer frente a sus propias falencias (gran déficit fiscal y comercial), obtener recursos y materias primas estratégicas y abrir mercados. Y en América Latina, la constitución del ALCA y la firma de acuerdos bilaterales fueron y son sus objetivos para la implementación de modelos dependientes. Sin embargo, el predominio de políticas neoliberales ha sido un fracaso para los pueblos latinoamericanos, ya alzados ante cualquier intervención. El ALCA es una vieja aspiración de los Estados Unidos radicalmente diferente a la que tenían desde su independencia los países latinoamericanos inspirados en la ideas de San Martín y Bolívar. Entre ambas aspiraciones se resolverá sin duda el futuro de nuestro continente.¹⁰⁶

¹⁰⁶ RAPOPORT, Mario “El viraje del siglo XXI. Deudas y desafíos en la Argentina, América Latina y el mundo”. Pág. 51

Como dice Rapoport en relación a Argentina, la situación es distinta a los periodos anteriores (“modelo agroexportador”, “sustitutivo de importaciones” y “modelo rentístico-financiero”), pero tiene características de cada uno de ellos. La industria vuelve a levantarse como en el periodo de sustitución de importaciones, pero a costa de una mayor demanda de productos importados y sigue dependiendo, como en el modelo agroexportador y el de industrialización, del comportamiento del sector agrario.¹⁰⁷ De la misma manera, el modelo rentístico-financiero sigue manteniendo su predominio, traducido en los problemas sociales y las dificultades de redistribución del ingreso. No obstante, *“vemos que, en primer lugar, el crecimiento de los últimos años estuvo basado en el ahorro interno de la economía, es decir, bajo un proceso de crecimiento sin necesidad de pedir plata al exterior. Este es un punto fundamental que marca una ruptura con el modelo rentístico, así también como una diferencia sustancial con el esquema agroexportador. En segundo lugar, el sector industrial, basado en el mercado interno, volvió a ser un elemento principal de las altas tasas de crecimiento del PBI”*.¹⁰⁸

Es decir, en los últimos tiempos los países sudamericanos vivieron una serie de cambios generados por movilizaciones con fuerte contenido popular. Tanto en Venezuela como en Ecuador, Bolivia, Argentina, Brasil, etc., se puso en movimiento una Sudamérica subterránea que parecía dormida en pleno auge de la utopía neoliberal. Comprendió una amalgama que incluyó las reivindicaciones económicas y sociales de trabajadores, desocupados y sectores medios postergados con aspiraciones políticas latinoamericanistas.

Y aquí vamos a la cuestión principal: ¿cómo proyectar, en el marco de una nueva etapa histórica del país y Latinoamérica un proyecto de desarrollo nacional que agrupe bajo su tutela la unidad nacional? Vamos a proponer como tesis final que la manera en que estos choques culturales pueden forjar un proceso de unidad nacional y de consolidación de la cultura popular es a través de la unión y compromiso conjunto de tres elementos básicos de desarrollo sociocultural que podemos designar como: las **“manifestaciones marginales emergentes de la arte popular”**, los

¹⁰⁷ Ibidem, Pág. 299

¹⁰⁸ Ibidem, Pág. 317

“procesos políticos populares-nacionales” y los **“movimientos sociales”**. Aquellas formas marginales emergentes que, como decíamos en el capítulo tres (*“El rock mestizo como fenómeno marginal y emergente”*), le proporcionan lugares de refugio y alternativa de desarrollo a los sectores populares que se hallan en estado de exclusión social, sólo pueden ser articuladas como prácticas transgresoras si intervienen los movimientos sociales bajo un proceso político nacional conforme a las exigencias de las masas populares. Y como tal, son estos tres elementos los que aparecen como indispensables para forjar un proceso de unidad nacional y regional.

A pesar del panorama desolador que dejó el neoliberalismo en América Latina, es precisamente en los ámbitos populares de la comunidad local donde están surgiendo nuevas formas asociativas de índole popular, indispensables para el combate exitoso contra la marginación y la pobreza. Es allí en donde resurge el esfuerzo necesario para superar la exclusión y conquistar los espacios de poder. Sin embargo, es precisa la intervención decidida y calibrada del Estado en el marco de un nuevo estilo de crecimiento y desarrollo, orientado ahora sí al fortalecimiento del mercado interno, la creación del empleo y el mejoramiento de las condiciones de vida de las mayorías, pues es lo que hará efectivo la participación ciudadana real y las posibilidades de unificación popular. La hibridación estructural de estos tres elementos, por lo tanto, crea las condiciones generales para la hibridación cultural, induciendo a una serie de modificaciones decisivas en el comportamiento cultural y en el significado social que las masas populares le otorgan.

A pesar de que se han considerado inútiles los esfuerzos por conjugar las prácticas artísticas marginales de carácter popular con los movimientos sociales y algunas manifestaciones políticas del Estado, pensamos en la importancia que manifiestan los cambios sucedidos durante los últimos años donde existen instancias políticas y sociales propicias para el desarrollo e inclusión de ellas. De hecho resulta cuestionable la idea de acercar las iniciativas culturales (expresiones como el rock mestizo en nuestro caso) a las iniciativas políticas y sociales. Pero lo que intentamos decir es que esta constitución contrahegemónica de los fenómenos culturales, musicales, etc., no necesariamente tienen un destino alternativo, en el sentido que no puede ser la base estratégica de un movimiento político que revolucione las

relaciones sociales de la Argentina, sino que queremos indicar que ningún proyecto de unificación nacional es posible sin la integración de los sectores representados por el rock mestizo en esta coyuntura de crisis nacional.

Una de las interpretaciones que sustentan esta negación parte de la consideración, por un lado, de entender los nuevos movimientos sociales como al margen de las clases sociales, y por otro lado, por pensar las prácticas artísticas populares a un costado de las posibles emergencias de alternativas socioculturales consistentes. Veamos.

La lógica del poder, o sea de la dominación, ha sido tentación casi absoluta del marxismo. Pero al participar de esa lógica histórica, imponiendo una interpretación dialéctica de la dominación, que va engendrando su propio negativo, no pudo escapar a la tentación de oponer otra forma de poder con las mismas pautas políticas. Así, para muchos marxistas intelectuales, los movimientos sociales y aquellas manifestaciones contrarias al poder hegemónico tendrían que conformarse en expresiones políticas institucionales, porque sería la expresión política de la clase social que es necesario representar para dirigir y enseñar.

Pero creo, que hay dos cuestiones a desarrollar y entender como interpretación de los movimientos sociales. Por un lado, muchos confundieron poder con Estado, poder con Gobierno. Como si tener el control del Estado se volviera sinónimo de la toma del poder, del gobierno. Por otro lado, muchos otros confundieron que la relevancia política del nuevo sujeto social transcurre ahora por la autonomía de los movimientos autosustentables que están completamente fuera del Estado. Como se ve, ambas concepciones comparten la idea de Estado = poder; Estado = gobierno, pero con una simple diferencia: unos reivindican con banderas la necesaria e inevitable dictadura del proletariado y la toma del Estado. Los otros la descartan pensando en la insignificancia que tiene el Estado para las clases populares y reivindican con libros de moda posmarxista el término poco satisfactorio de “nuevos movimientos sociales”. Unos consideran el impostergable y único desafío de la vanguardia obrera en cuanto que las condiciones de clase así lo imponen. Otros llaman a la advertencia peligrosa de considerar las contradicciones sociales como

motivador de la historia y ascienden los nuevos movimientos sociales a una categoría que los opondría a los de clase.

Y lo que verdaderamente se pone de manifestación en estas condiciones es algo no considerado ni por “unos” ni por “otros”. Es que en lo que hay que llamar la atención es en el hecho de que buena parte de los nuevos sujetos políticos se han constituido a través de su relación antagónica con formas de subordinación recientes, derivada de la implantación y expansión de las relaciones de producción capitalista. Es decir, numerosas y nuevas luchas han expresado la resistencia contra las nuevas formas de subordinación, que por un lado, plantean la negativa y aislamiento “relativo” a la toma clásica de poder, y por otro lado, han expresado su función de permanencia en las luchas de clases y en el Estado.

Todo se aclara si entendemos que el Estado no es sólo el poder político centralizado de la clase dominante, sino que el Estado se manifiesta como “cuerpo” de Estado, donde actúan las formas materiales, económicas, políticas e ideológicas de dominación. El Estado, por lo tanto, no se reduce a una relación con la relación de producción propia de un modo de producción dado, que define por completo la forma política e ideológica del Estado, sino que se encuentra también una función plena del Estado en la reproducción del capitalismo.

En consecuencia, las relaciones políticas, sociales e ideológicas son indispensablemente concurrentes para el desarrollo de cualquier proceso de unificación y liberación nacional. En este sentido, toda práctica cultural mantiene en su interior aquellas relaciones políticas, sociales e ideológicas, de las cuales existen espacios de interacción entre ellas que propugnan un nuevo orden nacional.

Para que el arte y la música popular o subalterna alcance un reconocimiento nacional coherente no debe adoptar las reglas del sistema estético dominante, tratando de ascender en la esfera del prestigio con su misma escala de valores, pues, implicaría no más que un cambio aculturativo cuyos avances son ficticios, en tanto *“no hacen más que privar el arte subalterno de sus restos de autonomía y*

desdibujar sus rasgos de identidad".¹⁰⁹ Si frente a los símbolos de la cultura dominante no hay una resignificación, se estará ante una aceptación pasiva de ese orden de valores, lo que ha sido en el tercer mundo la forma más miserable del colonialismo cultural. Por eso, crear nuestros propios recursos y resignificar un criterio propio de desarrollo social y cultural, significa consolidar aquel rasgo mestizo que caracteriza las expresiones populares, desde la música hasta las incalculables declaraciones sociales del arte nacional.

La circulación del género del rock en Latinoamérica encuentra dentro de la misma cultura rock una férrea resistencia a la aceptación y reconocimiento de las manifestaciones que no provengan del mundo anglosajón, o que no estén aggiornadas según el modelo estándar de rock nacional argentino. Por lo tanto, un rock mestizo que reafirme sus propias determinaciones sociales requiere no sólo de aquella resignificación cultural sino también de los rescates sociales y políticos que emanan de sus representaciones simbólicas, pues, después de casi 50 años, el rock en Argentina se ha incorporado sobre sus pies y está dando los primeros pasos.

4.2.2 *Unidad Nacional del siglo XXI, Latinoamérica y cultura popular II*

¿Es posible una reforma cultural o, mejor dicho, una realización de los estratos más bajos de la sociedad sin una precedente reforma económica y un cambio en la posición social de los actores que se encuentran involucrados en el mundo de la cultura popular? Como dice Gramsci "*Una reforma intelectual y moral no puede dejar de estar ligada a un programa de reforma económica, o mejor, el programa de reforma económica es precisamente la manera concreta de presentarse de toda reforma intelectual y moral*".¹¹⁰ Evidentemente, es inadmisibles considerar un cambio en las estructuras culturales sin una modificación en las estructuras

¹⁰⁹ COLOMBRES, Adolfo "Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente". Pág. 298

¹¹⁰ GRAMSCI, Antonio "Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado Moderno". Pág. 15

recónditas de las formas económicas y políticas que aquejan todas las esferas del mundo social.

La propuesta de Gramsci se adapta a nuestras necesidades y permite reconstruir teóricamente aquel planteamiento sobre la conjunción entre las expresiones políticas, los movimientos sociales y la cultura popular en general, para de esta manera concebir la consolidación de las expresiones populares de la cultura en relación con las disposiciones económicas-políticas de la Nación. Tanto aquellas expresiones populares de la cultura, del arte o la música como aquellas revelaciones políticas que hemos estimado como elementos necesarios para la unidad nacional, presentan diversas dimensiones de asociación según las particularidades sociales del país. No obstante, cualquiera sea el contexto histórico existente, es impensable activar un proceso de unidad nacional cuando prevalecen movimientos políticos nacionales-populares que ignoran las determinaciones culturales de las masas populares. De la misma manera, es insostenible un proyecto de unidad si existen experiencias antagónicas de las prácticas culturales (por más revolucionarias que sean) que desconocen las declaraciones políticas de determinados movimientos nacionales.

Pero esto no significa invalidar las especificidades que les son propias en cada una de sus manifestaciones, sino más bien tiene que ver con la posibilidad de postular un proceso de unidad nacional que requiere ineludiblemente de la conjunción de ambas instancias. De ahí que el principal espacio que hemos considerado como propicio para la reunificación de ambas instancias sean los “movimientos sociales” que han nacido desde las entrañas de la crisis neoliberal.

Ahora bien, ¿Qué significado social y cultural tienen las relaciones políticas para esbozar un proceso de unidad nacional en los sectores populares del país? ¿Cuál es el terreno favorable donde se descubren las instancias políticas, culturales y sociales que claman por la unidad nacional? ¿Es preciso un proceso de unidad nacional para suscitar y fortalecer las expresiones de la cultura popular y para resucitar las necesidades de una Nación que no se halle sometida a las pautas del imperialismo y la desigualdad social?

Las razones de los sucesivos fracasos de las tentativas de crear una unidad nacional-popular hay que buscarlas en la existencia de determinados grupos sociales que se forman con la “compradorización” de la burguesía nacional (es decir, el carácter particular de los grupos sociales dominantes que se reflejan en la función internacional), el poder económico de la oligarquía tradicional y las segmentaciones de la clase trabajadora en los ámbitos políticos y económicos nacionales. Pero aquel proyecto de impulsar la unidad nacional en base a las demandas de un país económicamente independiente y políticamente soberano es retomado por los sectores populares que, en lugar de señalar las tendencias de un capitalismo nacional sobre la base del poder social e ideológico de la burguesía, alcanza a postular un proyecto de unidad muy distinto, representado por los intereses nacionales de las masas populares y, por lo mismo, opuesto a las necesidades del capital internacional.

La crisis desatada a lo largo de la década del noventa puso de manifiesto esta necesidad y, en la agonía de las estructuras de dominación neoliberal de las fracciones dominantes, los sectores populares aparecieron como los genuinos portadores del cambio y la transformación. *“Tiene lugar una crisis que a veces se prolonga por decenas de años. Esta duración excepcional, significa que en la estructura se han revelado (madurado) contradicciones incurables y que las fuerzas políticas, que obran positivamente en la conservación y defensa de la estructura misma, se esfuerzan sin embargo por sanear y por superar dentro de ciertos límites. Estos esfuerzos incesantes y perseverantes forman el terreno de lo ocasional sobre el cual se organizan las fuerzas antagónicas que tienden a demostrar que existen ya las condiciones necesarias y suficientes para que determinadas tareas puedan, y por consiguiente, deban ser resultas históricamente”*.¹¹¹

¿Cómo es posible plantear en el contexto de la crisis acaecida por aquellos años un proceso de cambio, unidad y reivindicación popular que permita descubrir las relaciones de fuerzas que se encuentran inscriptas en la estructura social del país? Pues bien, Gramsci nos ofrece una reflexión acertada para el estudio de estas transformaciones. Veamos.

¹¹¹ Ibidem, Pág. 53

*“En la relación de fuerza es necesario distinguir diversos momentos o grados: 1)- Una relación de fuerzas sociales estrechamente ligadas a la estructura, independiente de la voluntad de los hombres (...) Sobre la base del grado de desarrollo de las fuerzas materiales de producción se dan los grupos sociales, cada uno de los cuales representa una función y tiene una posición determinada en la misma producción (...) Esta fundamental disposición de fuerzas permite estudiar si existen en la sociedad las condiciones necesarias y suficientes para su transformación, es decir, permite controlar el grado de realismo y de posibilidades de realización de las diversas ideologías nacientes en ella misma, en el terreno de las contradicciones que generó durante su desarrollo”.*¹¹²

Si pensamos en la situación nacional no es difícil notar las condiciones objetivas por las cuales las distintas fuerzas sociales ingresan en un terreno de agudas contradicciones. Contradicciones que revelan las necesidades de un cambio objetivo de esas relaciones.

“2)- Un momento sucesivo es la relación de las fuerzas políticas; es decir, la valoración del grado de homogeneidad, autoconciencia y organización alcanzado por los diferentes grupos sociales. Este momento, a su vez, puede ser analizado y dividido en diferentes grados que corresponden a los diferentes momentos de la conciencia social y política. El primero y más elemental es el económico-corporativo: un comerciante siente que debe ser solidario con otro comerciante, un fabricante con otro fabricante, etc., pero el comerciante no se siente aún solidario con el fabricante; o sea, no se siente aún la unidad homogénea de grupos más bastos. Un segundo momento es aquel en el que se logra la conciencia de la solidaridad de intereses entre todos los miembros del grupo social, pero todavía en el campo meramente económico (...) Un tercer momento es aquel en el que se logra la conciencia de que los propios intereses corporativos, en su desarrollo actual y futuro, superan los límites de la corporación de grupo puramente económico y pueden y deben convertirse en los intereses de los grupos subordinados. Esta es la fase más estrictamente política, que señala el neto pasaje de la estructura a la

¹¹² Ibidem, Pág. 56

*esfera de las superestructuras complejas. Es la fase en la cual las ideologías ya existentes se transforman en partido, determinando además de la unidad de los fines económicos y políticos, la unidad intelectual y moral (...) y creando así la Hegemonía de un grupo social sobre una serie de grupos subordinados”.*¹¹³

El supuesto de que el poder no se “toma” a través de un “asalto” político-militar porque el mismo no está concentrado en una sola institución (El Gobierno), sino que está diseminado en infinidad de trincheras, permite entender cómo las fuerzas antagónicas de las masas populares emprenden procesos de unidad que sirven a las reclamaciones de una conciencia de liberación y autonomía nacional. Si las expresiones políticas funcionan como organizaciones internas de clase y no como vanguardia externa a ella, si el papel protagónico de las masas y su cultura son puestos a disposición de la afirmación nacional y si el proceso de unidad nacional es compatible a la realidad cultural y social latinoamericana, entonces es posible asegurar que las expresiones mestizas del arte y la cultura se encuentran en condiciones consolidar sus encuentros de manera efectiva y auténtica.

La tensión entre lo universal y lo particular, entre lo nacional y lo global, entre la identidad y la alteridad, se presenta como una verdadera asignatura pendiente a la hora de replantear estructuras y reformular saberes y contenidos. Frente a esas dos propuestas extremas (y como tales, erróneas) postulamos una tercera vía que concilie esos opuestos y los conjugue con nuestra ineludible realidad argentina y latinoamericana. Por otro lado, lo nacional debe pensarse como proyecto, antes que como sustancia acabada e incommovible. En efecto, no hay proyecto sin sujeto y en este sentido lo nacional está indisolublemente unido a lo popular. El protagonismo popular es entonces la fuente de donde brota una cultura y sus instituciones. Lo nacional entendido como proyecto, encuentra en lo popular su operador histórico.

Sin embargo para que lo popular pueda operar como tal, es requisito indispensable su unidad en torno de las grandes cuestiones capaces de movilizar la voluntad general. Caso contrario el proyecto se paraliza, perdiéndose así su carácter

¹¹³ Ibidem, Pág. 57-58

integrador. Lo nacional sólo opera como tal, cuando es receptado y admitido por una comunidad que -superando sus diferencias secundarias- encuentra allí la posibilidad de convivencia. Por cierto, este carácter integrador de lo nacional no suprime ni busca eliminar el carácter siempre conflictivo y político de la vida social. Lo que hace -allí donde opere- es darle un marco a tales contradicciones, buscando su resolución en el seno de la cultura popular. Por lo tanto, cuando analizamos lo social en términos de un pensamiento nacional, no ignoramos ni, mucho menos, minimizamos las cuestiones de clase y de individuo.

Como se advirtió, la unificación de estas tres instancias requiere de un sistema político que se oriente hacia tres cuestiones básicas: en primer lugar, facilitar el reconocimiento gradual de aquel destino común; en segundo lugar, afianzar la unidad nacional que posibilite contar con un sujeto histórico en condiciones de protagonizar ese destino; finalmente, transmitir las prácticas populares de la cultura como proceso indispensable para el progreso de sus expresiones.

No podemos seguir pensando lo nacional y popular en términos aislados -como enclaves cerrados sobre sí mismos-, sino abrimos a ese concepto integrador de lo nacional que señaláramos más arriba, es decir, en conjunto con las prácticas y determinaciones latinoamericanas en el contexto de la globalización mundial. La conformación popular dentro de un proyecto nacional, deberá tener muy en cuenta este concepto de unidad para impulsar el proceso de mestizaje cultural en el contexto de la globalización mundial. En procesos de globalización creciente (como el que estamos atravesando) la afirmación de lo nacional es doblemente necesaria. En primer lugar, porque aquella -para ser positiva- requerirá de actores firmemente enraizados en sus culturas. Caso contrario, en vez de una verdadera comunidad de ideas y acciones, estaríamos en presencia de un proceso de masificación creciente asentado sobre la borradora de toda diferencia (una suerte de totalitarismo planetario). En segundo lugar, porque sólo pueblos enraizados en sus respectivas culturas nacionales son capaces de enriquecer creativamente esa “aldea planetaria” en gestación y participar en la toma de decisiones fundamentales (alejándonos así de aquel totalitarismo).

A su vez, como hemos planteado en el capítulo tres, lo nacional debe concebirse como una pluralidad federal integrada y regionalmente asociada. Lo que señaláramos en el punto anterior, vale también en el marco interno de la experiencia argentina. Debemos concebir nuestra propia realidad nacional como una experiencia federal, caso contrario cometeríamos en el orden interno el mismo error que señalábamos en lo global. En este sentido, no podemos concebir hoy lo nacional como una sustancia autónoma que se impone sobre el resto, sino como ámbito concertado de pluralidades que perseveran en torno de un destino común. Es en lo nacional donde lo federal se sintetiza y es en lo federal donde lo nacional se despliega. No pueden subsistir auténticamente el uno sin el otro.

Es aquí donde se encuentra precisamente uno de sus mayores desafíos del proceso de mestización cultural que propugnan muchas de las prácticas populares de la cultura. Correlativamente, ese federalismo no estaría completo si no hacemos referencia a nuestra renovada pertenencia latinoamericana. Así como la Nación Argentina es el resultado de un proceso que involucra la federalización de las provincias, América Latina es el resultado de una fragmentación que debe ser resultado en base a los intereses nacionales conjuntos. De ahí que para avanzar en crecientes procesos de integración de nuestras realidades nacionales sea posible completar hoy nuestros respectivos procesos de desarrollos nacionales.

En consecuencia, un auténtico proyecto de unidad nacional debe ser federal y latinoamericanista. Sucesivamente, una cultura popular que induce una mestización articulada entre los diversos sectores populares debe ser el clamor constante de una auténtica unidad nacional. De esta manera, como bien dice Abelardo Ramos “*En América Latina el nacionalismo no es separable del socialismo ni de la democracia. Tales aspiraciones indisociables reflejan de modo combinado las claves de su necesario salto histórico hacia la Revolución unificadora y la liberación social de toda explotación; sin ellos no podemos reconocer ni explorar la historia enterrada en nuestra tierra dolorosa y dividida*”.¹¹⁴

¹¹⁴ RAMOS, Abelardo “La Patria Grande”. Sitio www.lapatriagrande.com.ar

Conclusión

La reproducción ideológica y cultural de las formas económicas y políticas dominantes, ha sido la más formidable fuerza de sometimiento que padecen las naciones periféricas. Las mismas, que han establecido a lo largo de la historia las fracciones del poder en nuestra sociedad.

Hemos considerado, por ello, que muchas de las prácticas populares de la cultura consiguen romper con aquellos mecanismos de dominación, dando posibilidades de emergencia a los sectores marginales y populares y conduciendo los procesos de transformación social en oposición a la ideología dominante. De ahí que al estudiar la problemática cultural como el espacio estratégico desde el cual pensar las contradicciones sociales, notamos como los actores sociales no ocupan un papel pasivo en el proceso cultural, sino más bien, un rol que se encuentra en constante dinámica y desarrollo.

Desde el momento en que los sistemas dominantes toman en cuenta las producciones culturales subalternas a fin de fortalecer su hegemonía y legitimidad, advertimos que las confrontaciones que se dan en su interior nos hablan de una constante construcción contrahegemónica puesta en marcha por los sectores populares.

Pero si hay algo importante que hemos sugerido es pensar a la cultura popular en Argentina durante los últimos años como el espacio en el cual los distintos sectores sociales populares logran interactuar de manera conflictiva e integral, pues los “choques culturales” a los que hemos aludido no sólo han terminado por producir fenómenos propios emergentes (en nuestro caso, el Rock Mestizo), sino que han señalado las formas de alianza para su posterior unidad en el campo de la cultura nacional.

Por eso, pensamos que uno de los aportes principales viene dado por referir al campo de la cultura popular a través de la noción de “choques culturales” propuesta como elemento de indagación fundamental en todo el planteo del trabajo. Pero

esencialmente, entendemos que lo vital ha sido contribuir a una comprensión distinta sobre el fenómeno del Rock Nacional, donde la identificación del mismo con los procesos socioculturales e ideológicos populares de la Nación lleva a problematizar sobre algunas cuestiones teóricas de gran relevancia para el desarrollo de la sociología del arte y la cultura popular.

Puede, por eso, que nuestra exigencia haya sido algo pretenciosa y, por lo mismo, desarticulada en algunas ocasiones de sus propiedades más íntimas. No obstante, es nuestra intención proseguir con el estudio de esta problemática para esclarecer algunas puntos con mayor precisión (es la crítica y la autocrítica lo que adjudica el carácter de estudio sociológico en base a los postulados científicos del materialismo, tal como lo hemos venido repitiendo). En otras palabras, si bien las dimensiones que hemos procurado tomar para describir este movimiento pueden parecer excesivas por cuanto las producciones teóricas y las circunstancias concretas que hemos abordado figuran de un modo algo complejas, hemos querido indagar las estructuras sociales de fondo que, a nuestro entender, afectan de manera directa las prácticas del arte popular y, específicamente, la naturaleza del rock en Argentina durante un periodo particular de nuestra historia inmediata.

Por ello, teniendo presente las limitaciones y especificidades de este fenómeno, entendemos que tal abordaje intenta exhibir la forma en que pueden desentrañarse, desde diferentes posiciones teóricas y sociales, los cambios acaecidos en la estructura social del país y en la formación compleja de una cultura popular en permanente dinámica. Esto, justamente, nos remite a esas condiciones socioculturales complejas que se inscriben en la producción del Rock Nacional.

Otra de las perspectivas y aspiraciones valiosas que perseguimos extender y adoptar como reflexión final, es que los cambios sucedidos en el país y América Latina luego de la crisis del modelo neoliberal en la región, pueden consolidar aquellas manifestaciones que durante mucho tiempo permanecieron excluidas del proceso cultural, ya sea en forma de “resistencia” hacia las representaciones dominantes o de modo constituyente en la ideología popular. De ahí que, a partir de aquella crisis que debilitó los mecanismos de poder y fracturó la unidad conflictiva

de las clases dominantes, las bases de una cultura nacional pueden ser parte de un proyecto nacional de los sectores populares y no de un mero sustento de dominación ideológica de las élites dominantes.

En este sentido, pretendemos demostrar que el proceso de unidad nacional se asienta sobre las franjas populares, a las que se agrega una fracción importante de la clase media, puesto que es allí donde los choques culturales se han revelado de manera más coherente, es decir, de manera que sus encuentros han resultado ser de gran motor para su unidad y predominio. Es considerando las proyecciones de la cultura popular que un proyecto político nacional puede permanecer como proceso dominante y hegemónico desde las clases subalternas.

Trasladar esas alianzas y conflictos al movimiento del Rock Nacional ha sido, por lo tanto, nuestro principal propósito. En otras palabras, es el movimiento mismo del Rock Nacional que posibilita aquellas convergencias conflictivas, porque la presencia de distintas prácticas y lugares de manifestación en su interior son las que, en definitiva, permiten su existencia como movimiento.

No significa que las pugnas sociales desvinculadas indirectamente de los fenómenos culturales y estéticos de la sociedad no afecten por fuera muchas de sus determinaciones, sino que al establecerse en el movimiento como lugar distintivo permite vislumbrar aquellos intereses populares contrapuestos a los elementos ideológicos dominantes.

El Rock Mestizo es una subcultura dentro del movimiento Rock Nacional que, sin embargo, ha manifestado una ruptura con los elementos ideológicos dominantes del rock nacional. Pero si ello es así es porque él mismo representa un movimiento que muestra su hibridación compatible con los sectores populares y marginales. A lo que queremos llegar es que, dentro del movimiento del rock en Argentina, se da una confrontación ideológica que enfrenta, por una lado, las representaciones simbólicas o las prácticas simbólicas insertas en el rock de los sectores populares que tienen su origen en los procesos históricos populares y, por otro lado, una ideología que podríamos llamar de élite que tiene como sustentador social más importante a los sectores medios.

Esto quiere decir que tal movimiento contiene la representación de la confluencia de los intereses de los sectores que lo componen. Esta representación de los diferentes sectores no es tal por permanecer en forma armónica, sino por extensión a los lugares que ocupan en las distintas esferas sociales y culturales del país.

En fin, asociar las problemáticas de “crisis”, “choques culturales”, “neoliberalismo”, etc., para poder develar con mayor complejidad el fenómeno del Rock Mestizo, significa, en definitiva, que contra los peores momentos, en crisis económicas, políticas e ideológicas complejas, las expresiones populares del arte se mantuvieron con una notable capacidad de resistencia y un fuerte arraigo popular. Arraigo que posibilitó el crecimiento y la liberación del rock de los elementos ideológicos dominantes.

Se puede decir, por lo tanto, que el Rock Mestizo, como otras expresiones de nuestra cultura, ofrece las condiciones culturales no sólo para una mayor reconstrucción popular del rock, sino también para la emergencia de los movimientos y procesos nacionales en la Argentina.

Bibliografía

ALTHUSSER, Louis (1975) “Elementos de Autocrítica”. 1 ed. Editorial LAIA, México

_____, (1974) “La revolución teórica de Marx”. 8 ed. Editorial SIGLO XXI, Buenos Aires.

_____, (1988) “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado. Freud y Lacan”. 1ed. Editorial NUEVA VISIÓN, Buenos Aires.

_____, (2003) “Marx dentro de sus límites”. 1 ed. Editorial AKAL, Madrid.

AMIN, Samir (1978) “La desconexión”. 1ed. Editorial IEPALA, Buenos Aires.

BONASSO, Miguel (2002) “El palacio y la calle. Crónicas de insurgentes y conspiradores”. 2 ed. Editorial PLANETA, Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre (2000) “Cuestiones de Sociología”. 1 ed. Editorial ISMO, Madrid.

_____, (1990) “Sociología y Cultura”. 1ed. Editorial GRIJALBO, México.

CAPUTO; PIZARRO (1975) “Imperialismo, dependencia y relaciones económicas internacionales”. 1 ed. Editorial AMORRORTU, Buenos Aires.

COLOMBRES, Adolfo (1987) “Sobre la cultura y el arte popular”.1 ed. Editorial EDICIONES DEL SOL, Buenos Aires.

_____, (2004) “Teoría transcultural del Arte. Hacia un pensamiento visual independiente”. 1 ed. Editorial EDICIONES DEL SOL, Buenos Aires.

COUSINET, G.; PADILLA, M.; y otros (2001) “Extramuros: la historia del movimiento del rock mendocino”. 1 ed. Editorial de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.C, Mendoza.

CHEIN, Diego (2003) “Posiciones epistemológicas en las teorías social, cultural y literaria de Raymond Williams” en Revista Web HiperFeira “Arts & Literature International”. Sitio: www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num4/issue4.htm. Artículo extraído el 18/09/06

DRAGUI LUCERO (1938) “Cancionero Popular Cuyano”. Tomo I. 2 ed. Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, U.N.C - Ediciones Culturales de Mendoza.

FALU, Juan (2004) “El folclore resuena”. Revista de Cultura Ñ. Diario Clarín X, N° 40.

Filiales Argentinas de Sellos Discográficos Multinacionales. Razón Social. Sitio: www.buenosaires.gov.ar/areas/produccion/industrias/observatorio/documentos/anuario.

FRANCO, Mario (1986) “Arte Nacional y Arte Popular”. Revista Claves N° 54, Mendoza.

_____, (1996) “Transculturación: Medios Masivos de Comunicación. La Industria Cultural. Tecnologías”. Revista de Sociología “El Patio de Atrás” N° 3. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.C, Mendoza.

_____, (1996) “El Peronismo hoy: del nacionalismo al neoliberalismo”. Revista de Sociología “El Patio de Atrás” N° 2. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.C, Mendoza.

GAMBINA, Julio (1991) “Estabilización y reforma estructural en Argentina (1989/99)”. Revista de la CEPAL N° 44, Buenos Aires.

GARCIA CANCLINI (1986) "Las culturas populares en el capitalismo". 2 ed. Editorial NUEVA IMAGEN, México.

_____, (1989) "Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad". 1ed. Editorial GRIJALBO, México.

_____, (1995) "Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización". 1ed. Editorial GRIJALBO, México.

_____, (1988) "La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte". 4 ed. Editorial SIGLO VEINTIUNO, México.

GRAMSCI, Antonio (1984) "Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado Moderno". 1 ed. Editorial NUEVA VISIÓN, Buenos Aires

_____, (1987) "Antología". Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán. 10 ed. Editorial SIGLO VEINTIUNO, México

_____, (1984) "Los intelectuales y la organización de la cultura". 1ed. Editorial NUEVA VISIÓN, Buenos Aires.

HALL, Stuart "Notas sobre la deconstrucción de lo popular". Sitio www.nombrefalso.com.ar. Artículo extraído el 24/02/07.

MARCHI, Sergio (2005) "El Rock perdido. De los hippies a la cultura chabona". 1 ed. Editorial CAPITAL INTELECTUAL, Buenos Aires.

MARTIN BARBERO (1987) "De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía". 1ed. Editorial GILI, Barcelona.

MARX, Karl (1973) "Introducción general a la crítica de la economía política/1857". 7 ed. Editorial PASADO Y PRESENTE, Córdoba.

_____, (1959) “El Capital. Crítica de la economía política”. 2 ed. Editorial FONDO DE LA CULTURA ECONOMICA, México.

MINUJIN, A.; KESSLER, G. (1995) “La nueva pobreza en Argentina”. 1ed. Editorial PLANETA, Buenos Aires.

MOUFFE, Chantal (1985) “Hegemonía, política e ideología”. Labestida Martín del Campo (Coord.) En “Hegemonía y alternativas políticas en América Latina”. 1ed. Editorial SIGLO VEINTIUNO, Buenos Aires.

MOUFFE, Chantal; LACLAU, Ernesto (1987) “Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia”. 1ed. Editorial SIGLO VEINTIUNO, México.

OZOLLO, Javier (2003) “A propósito de la pertinencia de una sociología del conocimiento materialista”. Revista Confluencia-Sociología. Nº1. Editorial Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.C, Mendoza.

_____, (1990) “Para una teoría social del arte popular. El Cuarteto”. Tesis de Grado. Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.C, Mendoza.

_____, (2005) “El Cuarteto”. Documento de Cátedra. Sociología del arte y la cultura. Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.C, Mendoza.

_____, (2005) “Rodrigo: el cuarteto y la Argentina real”. Documento de Cátedra. Sociología del arte y la cultura. Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.C, Mendoza.

PADILLA, Marcelo (2005) “La subcultura de la cumbia villera”. Documento de Cátedra. Sociología del arte y la cultura. Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.C, Mendoza.

_____, (2003) “De sastres académicos. Los estudios culturales como moda-lidad sin objeto”. Revista Confluencia de Sociología. Nº 1. Editorial Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, U.N.C, Mendoza.

PENAS, Alberto (1998) “Recopilación antológica para una sociología tanguera”. 1 ed. Editorial CORREGIDOR, Buenos Aires.

PORTANTIERO, Carlos (1987) “Los usos de Gramsci”. 1ed. Editorial PLAZA Y JANÉS, México.

POULANTZAS, Nicos (1985) “Las clases sociales en el capitalismo actual”. 8 ed. Editorial SIGLO VEINTIUNO, Buenos Aires.

RAMOS, Abelardo (1954) “Crisis y resurrección de la literatura Argentina”. 1ed. Editorial INDOAMERICANA, Buenos Aires.

_____, (1970) “Revolución y contrarrevolución en la Argentina”. Tomo I: “Las masas y las lanzas”. 4 ed. EDICIONES DEL MAR DULCE

_____, (2005) “La Patria Grande”. Sitio www.lapatriagrande.com.ar
Prologo.

RAPOPORT, Mario (2006) “El viraje del siglo XXI. Deudas y desafíos en la Argentina, América Latina y el mundo”. 1 ed. Editorial NORMA, Buenos Aires.

SCHNEIDER, Marcos “La sociogénesis del capital mediático a través de la música” en Revista Web de Cultura Cubana “La Jiribilla” Nº 174, Cuba. Sitio: www.lajiribilla.cu

TIRONI, Eugenio; LAGOS, Ricardo (1991) “El Ajuste Estructural” en “Actores sociales y Ajuste Estructural”. Revista de la CEPAL N° 44, Buenos Aires.

Unión de Músicos Independientes. Revista Web: www.umiargentina.com.

VILAS, Carlos (1999) “Seis ideas falsas sobre la globalización. (Argumentos desde América Latina para la refutación de una ideología)”. JOHN SAXE-FERNANDEZ (coord.). En “Globalización: crítica a un paradigma”. Editorial PLAZA JANÉS, México.

VILA, Pablo (1991) “El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina”. Néstor García Canclini. Comp. En “Cultura y pospolítica: el debate sobre la modernidad en América Latina”. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

WILLIAMS, Raymond (1980) “Marxismo y Literatura”. 1ed. Editorial PENINSULA, Barcelona.

Índice Analítico

Introducción	1
Capítulo 1. La producción social del arte y la cultura popular	
desde el análisis sociológico	6
1.1 Hegemonía, clases sociales y emergencia cultural	12
<i>1.1.1 La Problemática cultural en el marco de la superestructura-estructura</i>	13
<i>1.1.2 Hegemonía y dominación en el marco de la crisis del capitalismo dependiente</i>	19
<i>1.1.3 La relación entre clase social y hegemonía como proceso cultural conjunto: El sentido teórico de los “Choques culturales”</i>	28
1.2 Cultura popular e Ideología	36
<i>1.2.1 La cultura Popular como campo social contradictorio. Primera aproximación para develar sus elementos</i>	37
<i>1.2.2 Distinciones y semejanzas entre cultura popular e ideología. Segunda aproximación para conceder una definición del arte popular</i>	45
1.3 Música popular y representación social	51

1.3.1 Breve reseña sobre la Autonomía del arte y la música popular.

La teoría occidental del arte y la experiencia latinoamericana 52

1.3.2 La música popular como campo de construcción y recepción social.

El Rock Mestizo como fenómeno popular 58

Capítulo 2. Crisis del modelo neoliberal: Dominación y resistencia

en los sectores populares 65

2.1 Contexto socioeconómico y fin del régimen neoliberal 71

2.1.1 Advenimiento y ocaso del modelo neoliberal en Argentina.

Consenso social y transformaciones nacionales 71

2.1.2 Cambios socioculturales y choques culturales entre clases sociales 79

2.2 La función social de la globalización ideológica y cultural 86

2.2.1 Identificación y diferenciación social inducida por la globalización

cultural durante la crisis nacional. El desarrollo desigual de la

globalización y el capitalismo dependiente 88

2.2.2 Industria Cultural, Industria Musical y resignificación de las

prácticas populares en el campo del rock nacional 96

2.3 La música popular y el Rock Nacional en el marco de las relaciones sociales	104
2.3.1 <i>Breve Historia del Rock Nacional: Ideología y contracultura</i>	105
2.3.2 <i>La emergencia del Rock Mestizo</i>	110
 Capítulo 3. El Rock Mestizo	117
3.1 El Rock Mestizo como fenómeno marginal y emergente	121
3.1.1 <i>La cultura popular como marco de referencia de lo marginal</i>	122
3.1.2 <i>La marginalidad como marco de referencia del rock nacional</i>	128
3.1.3 <i>El paso de la marginalidad a la inserción dinámica de las prácticas populares</i>	134
3.2 El proceso de hibridación cultural: géneros musicales y prácticas sociales involucradas	142
3.2.1 <i>El proceso Híbrido del Rock Mestizo: diferencias y similitudes al interior del Rock Nacional</i>	143
3.2.2 <i>Raíces, lenguaje musical y desarrollo global en el Rock Mestizo</i>	148
3.3 Regionalización y expansión: el caso del Rock Mestizo en Mendoza	155

3.3.1 <i>Los cambios de terreno musical durante el Neoliberalismo y la Crisis de los años 90</i>	156
3.3.2 <i>Producción Independiente y elementos culturales propicios en el desarrollo del Rock Federal</i>	161
Capítulo 4. El porvenir del Rock Mestizo	168
4.1 El rock y el Público	172
4.1.1 <i>El lugar social de los jóvenes en la Argentina de los 90</i>	172
4.1.2 <i>Hacia una interpretación del porvenir del rock mestizo desde la problemática juvenil</i>	179
4.2 Nuevo orden sociocultural: la consolidación de la mestización cultural en Argentina	183
4.2.1 <i>Unidad Nacional del siglo XXI, Latinoamérica y cultura popular I</i>	184
4.2.2 <i>Unidad Nacional del siglo XXI, Latinoamérica y cultura popular II</i>	194
Conclusión	201
Bibliografía	205
Índice Analítico	211